البنية الإيقاعية
فى
شعر شوقى

دكتور
محمـــود عســـــران
دكتوراه في الأدب العربى
كلية الآداب جامعة الإسكندرية

2006

مكتبة بستان المعرفة
طباعة ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار - الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎ : ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ & ١٢١١١٥١٢٣٧.

البنية الإيقاعية فى
شـعر شـوقى


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى كل لحظة هم طوتها — مع الذكريات سنون الألم

إلى كل رشفة بأس عنيد — أموت ولا يحتويها العدم

أقول لنفسي، وما صنت نفسي — وحيداً تحملت منك الرغم

لعلي بصالح عدمي وجود — وعدمي وجود وراء القلم

أيا نفس مهلاً ويكفيك أني — حملتك كرها وكنت العلم

د/ محمود عمران

مقدمة

إذا كان لى خير فى الحديث فخير ما ابدأ به أن بسم الله الرحمن الرحيم

{ رب اشرح لى صدرى ويسر لى أمرى واحلل عقدة من لسانى يفقهوا قولى }

صدق الله العظيم

أما بعد

فإنى أحمد الله حمداً أزدلف به إلى رضاه، واستجدى به فيض هداه، رفدنى عيلما متحت منه فأمهى بيانا، واستغديته مدنفا معموداً، فسجم علىَّ ما يوعث عن شكره لسانى، وينيص عن روزه جنانى، فألزمنى بابه خافضا جناح ذل، مرطبا سويداء فؤادى بصادق شكره ودائم ذكره.

وأصلى وأسلم صلاة وسلاماً باقيين ابدا – دائمين ابدا، عدد من خلق الله ومن قدَّر، ومن آمن به من عباده ومن كفر، ومن جحد فضله منهم ومن شكر، على من فاكه اسمه حُوتىَّ صغيرا، وشفنى إليه الوجد كبيرا، سيدنا محمد النبى الأمى، بلغ فبلغ، ونبأ فنبغ وقال صدقا " إن من البيان لسحرا " وقد كان، " وإن من الشعر لحكمة " وقد كان – فصل اللهم عليه افضل وأزكى وأتم وأنمى وأجل وأبقى صلاة صليتها على صفوة أنبيائك وخالصة ملائكتك، إنك حميد مجيد.

وبعد..........

فإن دراسة البنية الإيقاعية فى الشعر العربى إنما ترجع فى أساسها البعيد إلى غوص القائم بها فى لجج طوامس استكناها لشيت خامة تكتنز حيوية ناطقة، وتنطمر على نبض صادق، ذلك أن النص ليس مجرد تنميق لأحرف، ولا جمعا لأصوات يحتويها كتاب، إنما هو بمعنى المعنى، لا بمعنى المبنى يكون، وبخصوصية التصوير تتحقق هويته، وتبدو معاله، فينثال توقيعا خالداً ومعانى مبتدعة.

وما الإيقاع فى الشعر سوى تلك الفاعلية التى تسرى نغما متآلفا، يتحقق المراد منه عندما يجد لذاته سبيلا إلى نفس القارئ، نضبط من هذا النغم ما ظهر، أما ما خفى، فإنه روح تسرى داخل العمل متحكمة فى بنائه النصى، روح نحسها ولا نقدر على وصفها، إذ إنها طاقات لغوية متفجرة فى آليات صوتية متراسلة، متواشجة، منتجها نغم ينبض بالانفعال فيضخ الأحاسيس المرهفة فى أوردة الأصوات المتماهية مع المعنى المبتغى، والهدف المتغيا.

أو هو : تسخير إمكانات اللغة الصوتية التى تتناغم مع بعضها البعض تساويا وتناسبا على السواء، لإحداث لون من الانسجام والتماهى، يرضخ النفس، فتئن تمتعا، أو يثيرها، فتشده تعجبا بلون من عدم التناسب – ليس تلاعبا – إنما تجنبا لرتابة يأباها الطبع القويم.

وإمكانات اللغة تلك تضيق بها الأثواب فتتخذ بعضها عمادا، وبعضها سنادا، فتتأنق تارة، وتتألق أخرى بين تطابق وتنافر متلاعبة بنغمات تسمع خافتة حينا وبارزة آخر، جوهرية حينا، وثانوية آخر، وبين الحالين ما ينم عن تأبى الإيقاع فى الشعر على القيود، وتعاليه على غلظة المواثيق.

والإيقاع الشعرى نبت متجدد، وظل ممتد، وثمر مختلف طعمه، ذلك لامتلاكه الدائم معطيات التشكل، مما يجعله جديداً كل آن، آسراً كل حين، لا تكاد تتطابق صورة منه فى نص شاعر، مع صورة منه فى نص له آخر، مهما تعددت عناصر الاشتراك بين النصين، وذلك لأن العملية الإبداعية إنما تخضع فى الأساس لتماوجات الانفعال التى يتقاسمها ضدان : مد وجزر، بناء وإضافة، بناء على غرار ما سَبَق به أو سُبق، وإضافة يغوص لها لججا فيَرَّج أو يلج ليكون أو لا يكون.

من مجموع ما سبق تجلت صعوبة دراسة الإيقاع فى شعرنا العربى وبخاصة فى مدونة كبيرة كتلك التى تركها لنا شوقى خلاصةً لتصوفه الروحى النبيل وتبتله فى محراب فنه، وغوصه الدائم فى أعمال ذاته وأغوار ذهنه، واندماجه التام فى حميا إبداعه، مما دفع قريحته

لإنتاج سلاسل من النغم الحى، النابض، الذى ينفث فينا مع كل صوت نفثة إمتاع، ويزفر مع كل معنى زفرة إبداع يبقى صداها، ما دام توقيعها منثالا متفئدا، ذلك لأنه صدى محمل بعاطفة ثرة ساقت خيالا خالداً، فإيقاعا ساحراً.

وشعر شوقى، كان ولا يزال مترعا بالموسيقى الإيحائية الخالدة، موسيقى الحركة والصوت والكلمة والمعنى، موسيقى العاطفة والخيال، موسيقى النغم الحى الذى يشع من وراء كل همسة فى بيت، ويتجلى فى كل سكتة، ويطرد ويتحدر من وراء أسلوب شوقى الآسر النغم القابع فى أعماق اللفظ والمعنى معا متواشجين، النغم المفعم بروح شوقى، النابع من كيانه، ويميز شعر شوقى عن شعر حافظ، وأقولها بعد دراستى شعر الشاعرين، إن موسيقى الأول فى لفظه ومعناه معاً بما يحويانه من بنى اخرى متآزرة معهما، بينما موسيقى الأخير فى لفظه دون معناه، فإذا كانت موسيقى حافظ هى نافذة الروح فى شعره، فإن موسيقى شوقى هى الروح نفسها فى شعزيه الغنائى والمسرحى.

وشوقى كان نابغة، ملهما، لديه شعور باطن، وإحساس عبقرى بحلاوة وعذوبة ابنية لغتنا الصوتية، فهو قد مس شغاف جرس الضاد، واستلهم رنينها، واستنفر بذوقه المرهف ألحان أصواتها فانثالت نغما بين يديه يشكله كيفما يشاء، ليترك لنا طلاسم هذه الموسيقى نستبين سبلها فتضيع منا الدروب، ونستهدى إيماءاتها، فنبتضع قبض ريح، فلا يكون منا إلا الاكتفاء بأن نحيا هذا الإحساس، أما ان نصفه او ان نضع له اسسا، فإنه لغوصٌ وراء مستحيل، وانسياق وراء مجهول.

وحتى لا أكون راكب بحر مصحراً، أو صاحب بر مبحراً، فإننى رايت ان اشخص صورة الإيقاع التى اتسم بها شعر شوقى معتمداً على المكونات التى تمثل زوايا من النظر إلى إيقاع نص الشاعر مختلفة، ولكنها مائلة إلى شئ من التكامل، قوامها الرئيس محاصرة ظاهرة الإيقاع فى صلاتها الحميمة بمقولات النص الأساسية ممهداً لدراستى بتحديد مفهوم مصطلح البنية الإيقاعية وتطبيقه على شعر شوقى، متعرضا لمفهوم الإيقاع فى نقدنا العربى التالد، ومفهوم

البنية الإيقاعية فى نقدنا الحديث، ثم كان ولوجى إلى صلب التناول فكان أن استبنت صلة الإيقاع بالنص، أى بالإطار الخارجى ذى الموسيقى الظاهرة الملموسة ذات الأصول الثابتة بحديها الحادّين : الوزن والقافية، فكان أن أمطت اللثام عن كم المقاطع فى شعر شوقى، ومسست معايير استخدامه أوزان العربية، ووضعت يدى على ما زوحف من أشعاره وما اعتل محاولا ربط ذلك بالتنويع المطلوب، ثم ختمت بتراسل البنى وتأثير تزامنها فى إيقاع الأوزان الظاهر، ثم نحيت على التقفية بأحرفها، ومكانتها من الجهاز الصوتى، ووصف حركات رويها، وعلاقتها بسائر البيت، وختمت بالتصريع وأثره وتعدد القوافى وعطائه.

ثم كان أن استبنت التركيب الموسيقى فى مسرحيات شوقى محاولا ما استطعت دفع ما افتئت به عليه، ومثبتا قدر جهدى أن شوقى تميز فى مسرحه الشعرى تميزه فى شعره الغنائى، وسندى نجاحه من خلال تنويعه أوزانه فى إزالة رتابة طول مشاهده، بل ونجاحه فى تغيير نبرات المشهد نفسه وفى الوزن ذاته على ألسن شخوصه فراراً من آفة الإملال التى رمى بها مسرحه عسفا، وقد ثنيت بتناول ما كان بين الإيقاع والموسيقى الداخلية من وشائج وهذه امور امتلكتها شخصية شوقى المبدعة متأثرة بمدى سيطرة أو ارن الباعث على الإبداع، وهى منطقة قارة تنمحى فيها الفرضية، وتزول بها الحتمية، إذ للتجربة المعاشة حرية التلوين، وللإلهام الشعرى فرضية الاختيار، وهذا المنحى من التناول دفعنا دفعا إلى علمى الأصوات والبديع، فالتقطنا من الأول أثر كل صوت مسموع، ودرجته من الجهر أو الهمس، التمادى أو الانفجار، الإيحاء بذاته أو بالاشتراك مع غيره وأخذنا من الأخير فنونه من جناس إلى سجع إلى ازدواج إلى طباق إلى تصدير، ومنهما معاً خرجنا بتنامى الفاعلية الموسيقية النابعة من تساوق بناهما معاً، وما إذا كان لها أثر فى توجيه إيقاع شعر شوقى، بحيث تشعر المتلقى ذا الذائقة البكر بوجود حركة داخلية ذات حيوية متقافزة تمنح التتابع الحركى وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص بعينها على أساس الكتلة الحركية التى تتحدد تبعا لعوامل معقدة تناولها الدرس الحديث، فعجز حينا، وأنجز أحيانا.

ثم كان الباب الأخير متمثلا فى دراسة البنية الإيقاعية وعلاقتها بالإبداع الفنى فى شعر شوقى، فى محاولة استكناه علاقة العاطفة والخيال بالإيقاع فى شعر شوقى، وعاطفة شوقى وخياله كانا من القوة بحيث أجلساه منفرداً على أريكة التميز، وأضفيا على شعره خصوبة وثراء خاصين، بما اكتنزاه من معايير تميز، وخصائص ارتقاء.

ثم ما كان من تشكيله اللغوى بحيويته الناطقة، وما يضيفه لخصائص البنية الإيقاعية فى شعر شوقى من طاقة فنية شاملة، وشوقى كان يعرف دائما كيفية تفتيق ألفاظ اللغة لإخراج ما تمتلكه من رنين أو جرس، والوصول إلى ما بها من إمكانات تنغيمية، تسعفه ثقافة واسعة بلغة الضاد وخباياها وكنوزها الدفينة.

وأتت، أخيرا، الدراسة التحليلية لبعض خصائص البنية الإيقاعية فى شعر شوقى، محطة نزوع، ألقت الدراسة عليها بأشرعتها لتستكنه مدى تأثير التغلغل الحقيقى للإيقاعين الخفى والظاهر فى صلب الإبداع الخالد لهذا الشاعر العظيم.

ومن نافلة القول أن نؤكد أن دراسة البنية الإيقاعية إنما تحتاج لجهد خاص، إذ إنها معاناة حقيقية قد تتقبل على مضض فيصعب لفظها، ويصعب هضمها، لإساءة فهم أو لاستعصاء على التقصى والتمحيص.

كما أن مجابهة مثل هذا المنحى إنما تقتضى تسلحا خاصاً بصنوف من الإحاطة أراها – وتلك كبرى النكبات التى أصيبت بها ثقافتنا – فارقت ساحتنا النقدية، أيسرها نزراً موهبة التقاط الرنين وتبين أبعاد التلوين، تلك الأمور التى تتطلب ممارسة الإبداع، والدربة على التكشف الواعى لبواطن النصوص، مع التعمق فى اللغة نحوها وصرفها وعروضها وبيانها وبديعها.

ثم انى لساحتنا النقدية بذوى الجلد والصبر على تحمل طاقة تقليب كل بيت على شتى اوجهه سعيا لاستبطانه، وتبين ما به من شيت الإبداع، فضلا عن المواءمة الملحة بين كنوز التراث، وسقط المعاصرة، وصولا لإرساء منهج جاد فى تبين مثل هذا الجانب الثر.

ودراستى ليست بدعا فى هذا المجال، وليست فتحا فى عالم النقد جديدا، ولكننى أدين فيها بالفضل لكل من علمنى اولا، ثم لكل من امسك بقلمه وخط ولو كلمة عن الإيقاع أو عن شوقى، فهناك محاولات جادة ياومتها فتأبت، فعاودتها تنقيبا وتقليبا، فكان أن أعطتنى قدر استيعاب واعيتى، منها – البنية الإيقاعية فى الشعر العربى[١]، والبنية الإيقاعية فى شعر السياب[٢]، والبنية الإيقاعية فى شعر البحترى[٣]

والبنية الإيقاعية فى شعر حافظ[٤]، وبنية القصيدة فى شعر ابى تمام[٥]، والبنية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد[٦]، ومن جماليات إيقاع الشعر العربى[٧]، والإيقاع الصوتى فى شعر شوقى[٨]، والإيقاع الصرفى فى شعر شوقى[٩]، وخصائص الأسلوب فى الشوقيات[١٠]، وشوقى شاعر العصر الحديث[١١]، وموسيقى الشعر[١٢]، والجملة فى الشعر العربى[١٣]، وعشرات الدراسات الأخرى التى أسهمت إسهاما بناء فى استواء هذا البحث وخروجه إلى النور.

---

[١]- د/ كمال أبوديب.
[٢]- سيد البحراوى (رسالة دكتوراه)
[٣]- عمر خليفة بن إدريس (رسالة دكتوراه)
[٤]- محمود عسران (رسالة ماجستير).
[٥]- د/ يسرية المصرى.
[٦]- د/ حسن الغرفى.
[٧]- د/ عبدالرحيم كنوان.
[٨]- د/ منير سلطان.
[٩]- د/ منير سلطان.
[١٠]- د/ محمد الهادى الطرابلسى.
[١١]- د/ شوقى ضيف.
[١٢]- د/ إبراهيم أنيس.
[١٣]- د/ محمد حماسة عبداللطيف.

وتأسيسا على ما سبق تزيت دراستى هذا الشكل العام :-

وأخيرا نؤكد أن الإيقاع إنما هو الأداة التى يمتلكها الشاعر الفذ محاولا استخدامها ما استطاع فى السيطرة على حس قارئه، وإخضاعه لمشيئته، إذ من المتأكد وصول الرسالة الموقعة قبل غيرها، ومرجع الإيقاع فى شعر شوقى إلى عبقرية فريدة، استطاع من خلالها أن يصنع لكلامه حيوية ناطقة، وأن يستأثر بألباب قرائه على مر الأزمان وتعاقب الحقب.

وبعد – فتبقى زفرة تبجيل أنفثها أخينة فضل لأستاذى الدكتور / فوزى عيسى . أستاذ الأدب العربى كلية الآداب . جامعة الإسكندرية . ذلك الرجل الذى رفدنى وقد طالت غلتى، فتعلمت على يديه كيفية التبتل فى محراب العلم، والفناء فى دنا البحث، أحببته فى الله شاعراً

وناقداً وأستاذا وإنسانا، فاستوطن ذاتى بأجمعها، فما كان إلا أن أطعتها فى حبه وتقديره، جزاه الله عنى خير ما جزى ابنا بارا عنه والده، وأبقاه لى نبراساً به أهتدى، وأستاذاً به أقتدى.

وأخيرا فما هذا العمل إلا اجتهادات باحث يحاول بها أن يرتقى عند الله درجة مصداقا لقوله - جل وعلا -

" يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات "

صدق الله العظيم

التمهيد

بسم الله الرحمن الرحيم

"ومـــــا أوتيتم من العلم إلا قليلا"

صدق الله العظيم

مفهوم المصطلح وتطبيقه على شعر شوقى:

هكذا خلق الله الكون، سيمفونية بديعة التوقيع فبين نهار وليل، حركة وسكون، مد وجزر، يقظة ونوم، تكلم وصمت، سعادة وحزن، إيمان وكفر، إيقاع أزلى أبدى يتحكم فى كل طبائع الموجودات لتنشأ لدينا دون إرادة ومضة الاستجابة الطبيعية للإيقاعات الخارجية مسايرة لما يعتمل بالنفس من إيقاعات داخلية حتى يستشعر الإنسان توازن الكون من حوله، وهذا الاستشعار من قبل الإنسان لا يعتمد المنحى الحسى فقط، إنما يتعداه إلى زوايا العقل والخيال والوجدان بحيث يساهم فى تشكيله وفقا لكوامن ذاته وطبائع نفسه.

وما يزال مصطلح "البنية الإيقاعية" من أكثر المصطلحات النقدية تأبيا على التحديد، ومن أشدها استعصاء على التأطير الجامع المانع، لذا لابد من تأكيد حاجة الساحة النقدية الملحة لوضع آساس قارة لتحليل خصائص الشعر العربى الإيقاعية فى تواشجها الثر بكل ملامح الإبداع الشعرى، وحاجة هذا اللون من الدراسات إلى كثير من الاهتمام والتركيز لما لها من كبير أثر فى تفحص إمكانات الأداء الشعرى وصولا لاستجلاء ما خفى، واستجداء ما نبا.

وحتى يتسنى لنا وضع الأمور فى نصابها فسنتناول مفهوم "البنية"، ثم مفهوم "الإيقاع"، ثم مدى تواؤمهما مع حذق شوقى فى صنعة شعره، أما البنية فإنها ليست "سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهنى يهدف إلى إدراج الأشياء فى نظم مفهومة معقولة، واضحة التركيب، بينة الوظائف، محكومة فى علائقها وارتباطاتها"[١] وهى كلمة تنطوى فى مؤداها

---

[١]- نظرية البنائية فى النقد الأدبى – د/صلاح فضل – دار الشروق ط١ ١٩٩٨م – ص١٨.

القريب على دلالة معمارية مرتدة إلى الجذر العربي الثلاثي "بنى" فهو "يبنى بناء وبنية، والبنية هى هيئة البناء"[1] وقد استخدم هذا الجذر فى القرآن الكريم أكثر من عشرين مرة بصور مختلفة لم ترد فيما بينها لفظة "بنية" بمعناها المتناول،[2] وكذلك لم نطالعها فى نصوصنا الأدبية القديمة.

أما فى اللغات الأوربية فإن كلمة بنية "تشتق من الأصل اللاتينى "Stuare" الذى يعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء فى مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدى إليه من جمال تشكيلى، وتنص المعاجم الأوربية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر.[3]

وقد طرح "بياجيه" تعريفا للبنية "يكاد يشفى غليل كل متطلع إلى تعريف محدد، وذلك حين قال: إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتقمص أساسيات ثلاث هى:

١- الشمولية ٢- التحول ٣- التحكم الذاتى

فالشمولية تعنى التماسك الداخلى للوحدة، بحيث تصبح كاملة فى ذاتها، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنما هى خلية تنبض بقوانينها الخاصة التى تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية، وهذه المكونات تجتمع لتعطى فى مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو فى كل واحدة منها على حدة، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلى للجمع، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا فى داخل هذه الوحدة، وإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية. ولذلك فالبنية غير ثابتة، وإنما هى دائمة (التحول) وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب. والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التى تبدو جديدة، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوى للجمل. وهذا (التحول) يحدث نتيجة (التحكم الذاتى) من داخل البنية. فهى لا

---

[1]- المعجم الوسيط – جـ١ – ط٢ – دت – ص٧٢ – وانظر – مشكلة البنية – د/زكريا إبراهيم – ص٢٩ مكتبة مصر – دت.

[2]- انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم – أ/محمد فؤاد عبدالباقى – القاهرة ١٣٧٨هـ – ص١٣٦.

[3]- نظرية البنائية فى النقد الأدبى – د/صلاح فضل نقلا عن
Parain-visl, Jeane “Analyses structure Les et ideologues structuralistes” Taulausel ١٩٦٩, Trad BA ١٩٧٣ P ٩.

تحتاج إلى سلطان خارجى لتحريكها. والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أى وجود عينى خارج عنها لكى يقرر مصداقيتها. وإنما هى تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوى. ففى قوله تعالى "طلعها كأنه رءوس الشياطين" الصافات ٦٥. نحن لسنا بحاجة إلى الوجود العينى للشياطين كى ننفعل بهذه الآية. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها فى نفس المتلقى عن طريق طاقتها (التخييلية) الذى هو (التحكم الذاتى) فى لغة "بياجيه"، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شئ خارج عنها،[١] فالبنية إذن فى أبسط تعريفاتها "كل مكون من ظواهر متماسكة" يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[٢]

ويشير د/زكريا إبراهيم إلى أن "هناك ثلاثة مستويات مختلفة لتحقيق البنية، مستوى قصريا، ومستوى نسقيا ومستوى بنائيا. ولكن الاستعمال الدقيق لهذا اللفظ لا يتم فى الحقيقة إلا على المستوى الثالث، حيث يصبح فى وسع الباحث اكتشاف قانون بناء المعطيات"[٣]

وبتطبيق ما سبق على الشعر كنشاط لغوى ممارس من قبل الإنسان "فسيكون المستوى النسقى داخلا فى صميم العملية التركيبية لبنية النص، فيما يصبح المستوى البنائى متحققا عند التشكيل النهائى للنص الشعرى، الذى يتصاعد بيتا بيتا حتى اكتمال القصيدة، حيث يتحقق الانتقال من أفق العناصر وعلاقتها إلى أفق الانتظام المنسق لهذه العناصر"[٤] ولأن البنية التى نتناولها إنما هى فى الأساس بنية لغوية تقوم على التحاور الدلالى بين شتى صور التعبير، ولأن لكل استعمال لغوى خصائصه المميزة، ونظرا لأن الشعر لا يمكن له الانسلاخ عن لغته، فإن من الشعراء من تسيطر عليه إمكانات الإيقاع الموسيقى

---

[١]- الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – د/عبدالله محمد الغذامى – هـ ع م ك ط٤ ١٩٩٨م – ص٣٣، ٣٤

[٢]- نظرية البنائية – د/صلاح فضل – ص١٢١.

[٣]- مشكلة البنية – د/زكريا إبراهيم – ص١٩.

[٤]- الصورة فى التشكيل اللغوى – د/سمير الدليمى – بغداد – دار الشئون الثقافية ١٩٩١ – ص١٠٦.

الكامنة فى الأصوات اللغوية فنجده يوقعها فى ذاته بنى بلا مضمون، وتتابعات مموسقه بلا مؤدى دلالى، ولا ارتكاز تعبيرى.

ويقول "أروين إيدمان" فى كتابه "الفنون والإنسان": إنه من الممكن تصور فن شعرى له ما للعمارة التجريدية من خواص، ثم يتم فيه اختيار أصوات الحركة والسكون بأسلوب إيقاعى مثير، حتى لتصبح عديمة المعنى وإن استهوت السمع وملكت الحس، كما تخلب اللب الألوان فى الطنافس الشرقية. وهناك شعراء كما أن هناك قراء يتمتعون فى ذاتهم بهذه الحاسية الخارقة للطبيعة، التى تجعل للصوت فى حد ذاته إغراء مثيرا ومتعة لا تقاوم"[١]

هذه الأصوات التى تكون النبضة الإيقاعية الأولى التى تبنى عليها القصيدة إنما هى فى الواقع بنى متناسقة متناغمة يسيطر الشاعر بما يصبه فيها من تعابير إيحائية على حس المتلقى ويخضعه لمشيئته فى جو خاص أشبه ما يكون بطقوس التعبد الأزلية لذا قيل "إن القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة، التى تم التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التى يملكها الشاعر. أما الحركة الأساسية للإيقاع والطابع الكلى للخيال الشعرى فهما اللذان يؤلفان الأثر الكلى للشعر معتمدين على الأصوات المنتقاة المثيرة، والصفات الكاشفة، والصور الدقيقة، ولا شك فى أن القصيدة شئ أكبر من مجرد ما تحويه من مقاطع قائمة بذاتها، ومن إيقاع وكلمات، أو من مجرد معناها الذى يمكن ترجمته أو شرحه، إنها خلق كلى وكائن عضوى فى ذاته"[٢]

وهنا يمكن القول إن البنية - مفهوما ومؤدى تعبيريا - مجرد جسد أو هيكل خارجى ساكن مجرد من الحيوية الناطقة أما الإيقاع فهو الروح التى تسرى فى تلابيب ذلك الجسد وبه وعن طريقه تكتسب البنية "أو الجسد" الأهمية اللائقة بها، ولنعلم أن لكل شئ فى الكون روحا، ولكل روح رَوحا ولكل رَوح رواحا، وإن الشعر رُوح الكون، والإيقاع رَوح الشعر، وتناوله رواح للنفس أو براح للراحة لعوده فى الأساس إلى خوض لجج طوامس

---

[١]- موسوعة الإبداع الأدبى – د/نبيل راغب – لونجمان – ط١ ١٩٩٦م – ص٦٠.
[٢]- موسوعة الإبداع الأدبى – د/نبيل راغب – لونجمان – ط١ ١٩٩٦م – ص٦٠-٦١.

استكناها لشيت خامة تكتب للشاعر صك وجود، وتوقع له لحن خلود، يزاول من أجلها سكنا، ويأرق لها وسنا، ويتصوف متبتلا فى محراب فنه، مرتحلا فى أعمال ذاته، وأغوار ذهنه منلمجا فى حميا إبداعه، منتشيا بلذة انثيال التعابير وروعة انسيابها منثالة متفندة ليصل لرغيبة نفسه مدبجا بياض الصفحة بمداد الميلاد الذى يتبعثر متماهيا منسجما بفعل ما تمليه شخصية أخرى خبيئة فؤاد الشخص الذى نراه، هذه الشخصية الأخرى إنما تظهر فى لحظة الغيبوبة الإبداعية ما بين الوعى واللاوعى لتملى على الشاعر أنغاما يكتبها دونما شعور لنأتيها نحن فنزج أو نلج لما بها من إمكانات لغوية مسخرة بشكل يتأبى على قيود الصنعة أو مواثيق التناول، ومن هنا تتأتى أهمية التعرض للبنية الإيقاعية فى الشعر العربى إذ هى روح الشعر، فإن سهل عليك تحديد مكان الروح من الجسد، فما أيسر حينها أن تحدد مكانة الإيقاع من الشعر، وكلمة "بنية" بنصها وصيغتها تلك لم ترد مباشرة بلفظها ذلك فى تراثنا النقدى قدر ما وردت عند (قدامة بن جعفر) الذى كان له فضل استقرارها فى نقدنا القديم حين قال عن شعر الملك الضليل "فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصدها قد أشير بها إلى معان طوال"[1] وقال أيضا فى تعرضه لمعنى "التخليع" "وجعل ذلك بنية للشعر كله"[2] وقال متحدثا عن التصريع "لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية"[3]

وقدامة فى كل ذلك يعنى طريقة حوك الشعر وأسلوب بنائه، والشكل الذى يؤسس عليه الشاعر نظمه، أو وضع الكلمات فى الإطار العام للقصيدة الوضع السليم المنتظم اللائق بها ككلمة سيصبح لها بالاستعمال قيمة استعارية وإيحائية جديدة، هذه القيمة التى لن تصل الكلمة إليها إلا عن طريق الطاقة الحية الكامنة فى الإيقاع السارى فى الكتلة المبتدعة كاملة. أما مصطلح إيقاع على سلاسته وغزارة استعمالنا إياه إلا أنه ينطوى على قدر من الغموض والاستعصاء الشديدين والنابعين من عدم تعرض النقاد - لا فى القديم ولا فى الحديث - إلى تحديده التحديد الجامع المانع، خاصة حين يستعمل فى حيز الدراسات الأدبية القائمة على الولوج إلى عوالم القصيد الداخلية ولعل مما عمق

---

[1]- نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – القاهرة – الخانجى – ط٣ – ١٩٦٣م – ص١٥٢، ١٥٣.

[2]- المرجع نفسه ص ١٨١.

[3]- المرجع نفسه ص٥٨.

الإحساس باستعصاء هذا المصطلح على التطويق خلط بعض الدراسات بين كل من [الوزن والإيقاع] أو بين [الإيقاع والنبر] أو [بينه وبين الجرس الصوتى] على أنه يستطاع القول "أن الوزن هو النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكونى الجاهز والمجرد، أما الإيقاع فهو العنف المنظم أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التى تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء"[١]

وموقف الدرس العربى القديم يكاد لا يخرج عن المفهوم الأول الذى يجعل الإيقاع مطابقا للوزن، فعلماؤنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التى تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بفهوم الإيقاع الموسيقى لأن التوالى الزمنى هو جوهر الموسيقى، ومن هنا ركزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقا والوزن الشعرى، مع أنه كان من أوضح مظاهر فنى العمارة والزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذى قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوى"[٢]

ومن هنا وضع ابن سينا تعريفه للإيقاع إذ قال عنه إنه "تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا"[٣]

لكن ابن سينا قد عد الإيقاع عنصرا مهما له ثقله ووضعيته البينة فى الشعر، وهذا ما أظهره تعريفه للشعر إذ قال "إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية - وعند العرب - مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى، ومعنى كونها

---

[١]- ثلاث قضايا حول الموسيقى فى القرآن - نعيم اليافى - مجلة التراث العربى - العدد ١٧ - ١٩٨٤م - ص٩٠.

[٢]- الأسس الجمالية فى النقد العربى - د/عز الدين اسماعيل - ط١ - دار الفكر العربى - مصر ١٩٥٥م - ص١١٥.

[٣]- الشفاء - الرياضيات - ٣ - جوامع علم الموسيقى - ابن سينا - تحقيق/زكريا يوسف - نشر وزارة التربية - القاهرة ١٩٥٦ ص٨١.

متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[١].

وهذا الخلط من قبل القدماء بين كل من الإيقاع الشعرى، والإيقاع الموسيقى هو ما ألغز علينا المصطلح وما صعب علينا تطويقه فصفى الدين البغدادى يعرف الإيقاع بأنه "جماعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوى تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"[٢] وهذا الفهم أيضا جعل من القدماء، كابن زيلة وابن فارس، من يخلطون بين الإيقاعين بجعل الإيقاع العروضى مقابلا للإيقاع الموسيقى فنجد ابن زيلة يعرف الإيقاع بأنه "تقدير ما لزمان النقرات، فإن كانت النقرة منغمة كان الإيقاع شعريا لحنيا، وإن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريا، وهو نفسه إيقاع مطلق"[٣]

بينما يقول ابن فارس "وأهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا إن صناعة العروض تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[٤]

فإذا قابلنا بين التعريفين وتعريف الإيقاع الموسيقى الذى يعنى (النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات" تبين لنا مدى مطابقة التعريفات لبعضها البعض.

---

[١]- الشفاء – المنطق – ٩ – الشعر – تحقيق/عبدالرحمن بدوى – الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة – ١٩٦٦م ص٢٣.

[٢]- الإيقاع فى الشعر العربى – الأب خليل إده اليسوعى – مجلة فصول – جماليات الإبداع والتغير الثقافى – ط١ – المجلد السادس – العدد الثالث – أبريل ١٩٨٦م – ص١٥١.

[٣]- الكافى فى الموسيقى – أبو منصور الحسن بن زيلة – تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم – ص٤٤.

[٤]- الصاحبى – ابن فارس – تحقيق مصطفى الشويحى – بيروت – مؤسسة بدران – ١٩٦٣م – ص٢٧٤، ٢٧٥.

وهذا الخلط أيضا جعل ابن طباطبا يعرف الشعر بوصفه بنية لغوية يحدوها انتظام إيقاعى خاص قائم على التناسق والانسجام والتماهى الذى تمج اختلاله الأسماع السليمة قاطعا بارتباط الشعر بالإيقاع أكثر من ارتباطه بالعروض فقال فى تعريفه للشعر "إنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه بمعرفة العروض والحذق به"[٢] وفى انتصاره للإيقاع على العروض قال "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[٣]

وكل ما سلف من خلط بين الإيقاع الشعرى والإيقاع الموسيقى لدى القدماء هو عين ما أكده الجاحظ بقوله: إن كتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بحد مقنع، قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[٤]

ولكن من الفلاسفة وأهل اللغة القدماء من توسع فى تعريفه للإيقاع فأدخل موسيقى الحروف مع موسيقى الأوزان والتوقيعات فنجد الفارابى يعرف الإيقاع بأنه "نقله منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هى توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعرى نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة"[٥]

---

[١]- رسالة نصير الدين الطوسى فى علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم – دت – ص٤٤.

[٢]- عيار الشعر – ابن طباطبا – تحقيق الحاجرى وسلام – المكتبة التجارية ١٩٥٦م – القاهرة – ص١٧.

[٣]- المصدر نفسه – ص٣.

[٤]- ثلاث رسائل للجاحظ – رسالة القيان – المكتبة السلفية – القاهرة – ١٩١٠م – ص٢٣٠.

[٥]- الموسيقى الكبير الفارابى – تحقيق غطاس عبدالملك خشبة – دار الكتاب العربى – القاهرة – دت ص١٠٨٥، ١٠٨٦.

من كل ما سلف يتبين لنا أن عنصر الزمن هو الرابط الأقوى بين الإيقاعين الشعرى والموسيقى من وجهة نظر النقاد القدامى وأن السمة العددية لأوزان الشعر النابعة من تعاقب الحركات والسكنات وتكرارها بنسبها المعلومة وتساويها الزمنى هى الميثاق الأعلى والأصل الذى يعول إيقاع الشعر ويميز على أساسه أيضا إيقاع الموسيقى فنجد الفارابى يقرر أن "الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التى منها تلتأم، ثم الأسباب، ثم الأوتاد، ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت، وكذلك الألحان، فإن التى منها تأتلف، منها ما هو أول، ومنها ما هو ثوان، إلى أن ينتهى إلى الأشياء التى هى من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتى منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هى النغم"[1]

والفارابى قد عقد فصلا كاملا فى كتابه الموسيقى الكبير عن الحروف ونظائرها فى الإيقاع وحددها بالنقرات، ولو كان العروضيون الأوائل فطنوا لهذه الحقيقة فى حديثهم عن أصول الإيقاع لسهلوا علينا ذلك الأمر كثيرا، إذ أصول الإيقاع عندهم إنما هى اجزاء تتركب منها ادوار فلو أنهم شرحوا الأدوار وبينوا تلك الأجزاء بالتفصيل لعرف من اى الأصول يتألف كل دور ويزيد الأمر صعوبة لدينا اختلاف المسمى مع الأسماء التى إليها يرمز، والباحث يقطع بأن الفارابى لم يشح عن ذلك الأمر ولم يذهل عنه إلا أن النسخة التى ترجمها "كسغارتن" بها نقص وعدم دقة، لكن الفارابى قد حدد بالفعل الإيقاع بالنقرات آخذا بتعريف "الفراهيدى"، الذى لم يستفد منه فى دراسته للوزن العروضى، والذى قال فيه إن الإيقاع "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية" بينما وجدنا الفارابى يقول "وكل سبب خفيف فإنه يقوم مقام نقرة تامة تعقبها وقفة، وكذلك كل مقطع طويل، وكل حرف ساكن تبع السبب الخفيف فإنه يقوم مقام نقرة لينة، تتبع نقرة تامة ساكنة، وكل حرف متحرك تبع السبب الخفيف، ووقف عليه، فإنه يقوم مقام نقرة متوسطة تتبع نقرة تامة ساكنة"[2]

---

[1]- الموسيقى الكبير الفارابى – تحقيق غطاس عبدالملك خشبة – دار الكتاب العربى – القاهرة – دت ص٨٥، ٨٦.
[2]- الموسيقى الكبير – الفارابى – ص١٠٧٩-١٠٨١.

وقد ربط بعض نقادنا القدماء بين الإيقاع والتخييل بحذق شديد فوجدنا حازما يركز على هذا الجانب في قوله: "إن الشعر يتألف من التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ وتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"[١]

وكذلك فعل السلجماسي حين قال معرفا الشعر هو "الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"[٢].

إلا أن السلجماسي يخلط خلطا بينا بين الإيقاع والوزن إذ الإيقاع عنده صنو الوزن لا مراء في ذلك عنده، ولكن المقصود لدى الباحث ربطه بين الإيقاع والتخييل، إلا أن حازما في نظر الباحث كان أكثر النقاد وعيا في التفريق بين الإيقاعين الشعري والموسيقي إذ أدرك بحسه المرهف أن صورة التناسب الزمني في الموسيقى تختلف اختلافا كليا عنها في الشعر وهذا من وجهة نظره نابع من اختلاف الأداة إذ لوحظ من تعريفه الشعر تفريقه القاطع بين الوزن والنظم الذي يدل عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة، لذا عدت دراسة الوزن الشعري لديه أكثر عمقا عمن قبله من عروضيي العرب إذ كان لابد لمعرفة الوزن من "معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"[٣] ومن هنا حكم على كل دارس للوزن أن يدرسه معضدا "بالآراء البلاغية والقوانين الموسيقية، ويشهد بها الذوق الصحيح، والسماع الشائع عند فصحاء العرب"[٤]

---

[١]- منهاج البلغاء – حازم القرطاجني – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية – ص٨٩.

[٢]- المنزع البديع – السلجماسي- ط الرباط – ص٤١ – تحقيق د/ علاء المغازي.

[٣]- منهاج البلغاء – ص٢٢٦.

[٤]- المصدر نفسه – ص٢٥٨.

هذا يشعرنا بمدى إحساس حازم بتأثير الإيقاع على روح العمل الشعرى ومدى ارتباطه بكل وشائج التعبير الإبداعى فهو استطاع أن يسلك سبيلا بينا ابتعد به عما التبس على القدماء حين تعرضوا للوزن العروضى تطبيقا وتنظيرا إذ أضحت كلمة موزون لديهم تعنى المنظم والمرتب، وهذا فهم تعوزه الدقة "لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة "نظم" أما كلمة وزن، وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة"[١] أى أنه يدل على "تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات وتساوى مقاديرها الزمنية، إذا قوبلت ببعضها جملة"[٢] أما الإيقاع فيكون "مع توازيها وتناسقها لتقابل بعضها بعضا تفصيلا"[٣]

واعتقد أن فى كل ما سبق الرد الكافى على من يخلطون بين الإيقاع الشعرى والإيقاع الموسيقى أو بين الإيقاع والوزن على ما بينهما من بون أما من يخلطون بين كل من الإيقاع والجرس فإن الأخير يعنى الصورة السمعية للكلمة أو هو "وقع الكلمة على الأذن الباطنية أو أذن العقل"[٤]

وبالجملة فقد أحس نقادنا بالإيقاع، وفعله الذى يتجسد فى حركة اللغة، فحاولوا فصل الظاهرة الإيقاعية عن أصلها الطبيعى وتطويقها بالقاعدة، فلم يتيسر لهم ذلك فى مجال التنظير النقدى إلا بقدر، على نحو ما رأينا عند ابن طباطبا، والفارابى، وابن سينا والسلجماسى وحازم على تفاوت بينهم فى المقاصد والاتجاهات"[٥]

ومنشأ ذلك اللبس فى استعمال القدماء لكلمة الإيقاع أنهم إنما استعملوها بمعنى به شئ من الاستعارية الجامحة، وحتى يتسنى لنا نحن الآن أن نفهم ما هية الإيقاع فعلينا

---

[١]- نظرية إيقاع الشعر العربى – د/محمد العياشى – المطبعة العصرية – تونس ١٩٧٦م – ص٤٥، ٤٦.

[٢]- فلسفة الموسيقى الشرقية – ميخائيل ويردى – مطبعة ابن زيدون – دمشق – ط١ – ١٩٤٨م – ص٤٦٥.

[٣]- المرجع نفسه – ص٤٦٥.

[٤]- مبادئ النقد الأدبى – ريتشاردز – ص١٧١ – وانظر – جرس الألفاظ ودلالتها – د/ماهر مهدى هلال – وزارة الثقافة – العراق – ١٩٨٠م – ص١٦.

[٥]- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – عمر خليفة بن إدريس – رسالة دكتوراه مخطوطة – جامعة الإسكندرية – ص٢٠.

أولا أن ننزع عنه ما رسخ عليه من دلالات قديمة، فنخرج من قراءاتنا العفوية الانطباعية إلى قراءات لها فرضياتها وأسسها التحليلية فلا نقتصر على العروض الخليلى فى فهم الشعر وقراءته، بل نتعدى كل ذلك إلى الأنساق الفرعية لتنسيق الحركية النصية داخل العمل المتناول وخارجه وذلك لأن الإيقاع أوسع بكثير من العروض، ومكمن خطأ القدامى عدم إدراكهم ذلك، وهنا يمكننا الإفادة من رؤية "طوماتشيفسكى" الذى جزم بأن الاندفاع الإيقاعى يكون "مختلفا عن الوزن لأنه، أولا: أخف من صرامة الوزن، فهو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفاعيل ونوعيتها) ولكن تفضيل أشكال على أخرى، وثانيا: ينظم الاندفاع الإيقاعى لا الظواهر المتحققة فى الحقل المضئ للوعى والمتجسدنة على هذا النحو فى العروض التقليدى فقط، ولكن أيضا كل تركيب للظواهر التى لها قيمة جمالية، مهما كان الإحساس بها غامضا، وثالثا: لأن الشاعر وهو يخضع للاندفاع الإيقاعى، يقل احترامه للقواعد التقليدية إلى الحد الذى لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب وهو يتبع قوانين إيقاع الكلام، قوانين أهم للملاحظ بكثير من تحليل الضوابط العروضية وقد آلت إلى الترسخ والتحجر"[1]

ومع اتساع الحركة المعرفية وتشعب مجالات العمل النقدى دفع الباحثون والنقاد إلى ضرورة وضع أساس قارة لكل مصطلح حتى يتسنى لهم دراسة ما ينضوى تحته من شيت تشكل ومن هنا كانت المحاولات المتتابعة لفهم الإيقاع وتأطير أبعاده حتى يتسنى لنا الولوج إلى عوالم القصيد العربى المتشعبة لذا وجدنا سعيا حثيثا لفهم أبعاد الإيقاع ومجالى أبنيته، فكانت القفزة الأولى مع محاولة الدكتور محمد مندور الذى جعل الإيقاع الشعرى أحد أساسين يقوم عليهما الفن الأدبى هما الإيقاع والكم والأول منهما "موجود فى النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة"[2] أما الثانى فإن بينه وبين الأول اختلافا بينا إذ لا يوجد إلا فى الشعر

---

[1]- الشعر العربى الحديث – بنياته وإبدالاتها – محمد بنيس – دار توبقال للنشر – المغرب – ط٢ – ٢٠٠١م – ص١٧٥ نقلا عن Tomachevski, sur-le-vers in theorie de la-litterature op cit P ١٥٤.

[2]- فى الميزان الجديد – د/محمد مندور – مكتبة نهضة – مصر – ط٢ – القاهرة – ص١٨٧.

محددا "بكم التفاعيل التى يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن"[١] ومن هنا ينشأ التمايز، من وجهة نظره بين الشعر والنثر لأنه فى "النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما فى الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرا ما تقتضى بأن تنتهى فى وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة"[٢].

إلا أن دراسة مندور، على سبقها، لم تكن واضحة المعالم الوضوح الشافى إذ جزم بإمكانية تحديد الكم بالاعتماد على مواضع الكم والارتكاز التى يتولد الإيقاع من تكرارها، إلا أن هذا التحديد كان يعوزه الدقة التى يتطلبها فهم الإيقاع وقد اعترف هو نفسه بذلك إذ قال "إن استقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم، كما أن الشعر العربى لا يمكن أن نسميه ارتكازيا"[٣]

فمندور كان يتصور الوزن قالبا يحدد أبعاده كم التفاعيل الناجم عن تواتر المقاطع الطويلة والقصيرة معتمدا فى تناوله على الأساس الكمى فى دراسة الشعر العربى، ولم يحمل مندور كناقد رائد بمفرده على انتجاع حقل اللسانيات التماسا لما أشكل من مسائل العروض إنما شاركه نقاد من أمثال محمد النويهى – ومحمد الطيب المجذوب وشكرى عياد، أما الدكتور إبراهيم أنيس وهو اللسانى المخضرم فقد ولج هذا الميدان بثقة فى معطيات مجاله فكاد يقف شاهد حق على التبكير فى البدء إلا أن رايته لم تجد من يحملها من بعده وإن كثرت الدواعى لتدخل اللسانيين فى هذا الباب لذا فقد وجدنا من النقاد من يلوك، بغير وعى، بين ثناياه حديثا عن النبر والكم والارتكاز والمقاطع والإيقاع، فاستسهلوا، فى غياب الدرس الصوتى المحض المتعمق، كل أمر لذا وجدنا اختلاطا للحابل بالنابل، وللفاهم بغير البصير، فألزم كل ذلك وجود وقفة نقض ثم بناء، فتق بعضها رتق.

فإذا عدنا إلى أسبقية أنيس فى هذا المجال لوجدناه يقر بعدم أساسية النبر فى اللغة العربية "فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر فى اللغة العربية، كما كان

---

[١]– فى الميزان الجديد – د/محمد مندور – مكتبة نهضة – مصر – ط٢ – القاهرة – ص١٨٧.
[٢]– فى النقد والأدب – د/مندور – نهضة مصر – القاهرة – ص٣٠.
[٣]– فى الميزان الجديد – د/مندور – ص١٩٣.

ينطق بها فى العصور الإسلامية الأولى[١] كما اقر ايضا بأنه "لا تختلف معانى الكلمات العربية ولا استعمالاتها باختلاف موضع النبر منها"[٢]

أما الإيقاع كمصطلح وشئ له ثقله فلم يركز د/أنيس عليه التركيز التام إذ جعله العنصر المهم المهمل إلى حينه على الرغم من أنه كما قال عنه أساس فى التفريق بين توالى المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما، وتواليها حين تكون فى النثر، ويرى أن الإيقاع فى إنشاد الشعر ليس إلا "زيادة فى ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر"[٣] وليست حقيقة الإيقاع عنده مقصورة على زيادة فى كمية المقطع، بل يمتزج بما سماه (النغمة الموسيقية) التى فيها علو أو هبوط يهدف المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان"[٤]

وعلى الرغم من جزمه بعدم ثبات النبر كنظام صوتى، وبعدم فاعليته فى المعنى ولا فى المبنى الشعرى إلا أن الدكتور/النويهى يدعو دعوة بينة فى اعتماد النظام النبرى أساسا إيقاعيا للشعر[٥] وقد حدد د/مندور دور النبر بدقة بتمثله داخل النص، إذ هو "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات، ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[٦]

وهذا ما أكده د/شكرى عياد إذ تحدث عن دور النبر فى الشعر العربى وعدم خلوه منه، فالشعر العربى لا يخلو من النبر، وإن جاز أن يعتمد فى إيقاعه على التناسب الزمنى

---

[١]- الأصوات اللغوية – د/أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٩٥م – ص١٧٢.
[٢]- المرجع نفسه – ص١٧٤.
[٣]- موسيقى الشعر – د/ أنيس – ص٢٤٩.
[٤]- المرجع نفسه – ص٢٤٩.
[٥]- قضية الشعر الجديد د/محمد النويهى – دار الفكر – ط٢ – ١٩٧١م – ص٢٣٥ : ٢٣٩.
[٦]- فى الميزان الجديد – د/مندور ص٢٣٣، ٢٣٤.

بين المقاطع التى تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النبر"[1] وهذا التناسب الزمنى الذى يتحدث عنه د/عياد أقرب إلى الكم منه إلى الكيف لذا فقد فرق بين نوعين من الإيقاع هما:

الإيقاع المجرد والإيقاع الحى، والذى يفهم منه بناءً على ما سبق من تعريف للمصطلح النبر بصورته الجلية، ثم تحديده هو شخصيا لهذا اللفظ إذ يطالعنا بقوله: "يمكن التغلب على رتابة ما يمكننا ان نسميه (الإيقاع المجرد) أى القائم على نسب زمنية محددة، ويضيف إليه شعورا بالإيقاع الحى، أى القائم على ضربات القوة والضعف التى تميز الأجهزة الجسمية نفسها"[2]

من كل ما سلف يتبين لنا أن الإيقاع لدى د/عياد لا يعد مجرد تلوين صوتى إنما هو عنصر له فاعليته الأكيدة فى مضمون العمل الشعرى وقد لوحظ مدى خلط الباحثين بين مصطلحى النبر والإيقاع إذ استخدما فى تناولهم إياهما مرة مترادفين وأخرى متباينين فبينما يعرف د/أنيس النبر بأنه "نشاط فى جميع أعضاء النطق فى وقت واحد"[3] نجد د/كمال ابوديب يعرفه بأنه "فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتى معين فى كلمات اللغة"[4]

وملخص القول أنه لا يمكن الاستغناء عن عناصر ثلاثة فى دراسة إيقاع الشعر، هذه العناصر هى المدى الزمنى الذى يعنى المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق،ثم النبر، فالتنغيم، وهذه العناصر تقدم اجتهادات كثيرة بشأن توضيحها وإظهار أهميتها فى دراسة الشعر العربى ومن هنا نبعت أهمية تعريف "أبو ديب" للإيقاع بأنه "الفاعلية التى تنقل إلى المتلقى ذى الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركى وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة.

---

[1]- موسيقى الشعر العربى -د/عياد - ص٣٥

[2]- المرجع نفسه - ص٥٥.

[3]- الأصوات اللغوية - د/أنيس - ص١٦٩.

[4]- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى - د/كمال أبوديب - ص٢٢٠.

الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزنى حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى. والإيقاع بلغة الموسيقى، هو الفاعلية التى تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التى تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية.[١]

"ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمنى محدد، ومهمة دارس الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات فى داخل النظام الإيقاعى المعقد، ففى كل عنصر إيقاعى صراع داخلى بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك فى المقاطع والنبر والتنغيم، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر، والتداخل والتوتر هما اللذان يكونان النظام الإيقاعى"[٢] وعلى الرغم من اعترافه بأهمية النبر فى دراسة إيقاع الشعر العربى إلا أن د/أبوديب وضع قيودا مؤداها أنه "يستحيل علينا أن ندرس النبر اللغوى، كما وقع فى العربية قبل هذا القرن.. كما يستحيل علينا الآن ان ندرس النبر الشعرى كما تجلى فى إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن. لعل البداية السليمة الوحيدة أن يكون البدء من الشعر كما يقرأ الآن، ومن اللغة كما هى الآن، بعد أن نصل إلى نتائج معينة، أو نشكل فرضيات معينة عن طريق تحليل ظاهرة مهمة هى: قراءة القرآن. ونفترض هنا أن قراءة القرآن جسدت إما النبر اللغوى فى خصائصه العامة أو النبر الشعرى، لكننا نعرف أن العرب أحسوا أن القرآن لم يكن شعرا حتى حين ورد موزونا. من هنا يمكن أن يقترح أن نبر القرآن لا يتحد بالنبر الشعرى بصورة مطلقة، أو إلى حد توحيد إيقاعه بإيقاع الشعر"[٣]

وبعيدا عن تعريف أبى ديب للإيقاع، على ما به من غموض وبعد عن صرامة التحديد، وعلى ما يحمله من جموح تعبيرى وشطط فى التناول، فإن للإيقاع أبعادا أخرى ينبغى الإلماح إليها كالبعد الصوتى والبعد الدلالى والبعد البنائى، هذه الأبعاد الثلاثة التى لم تحظ بالتركيز الكافى فى تعريفات النقاد للإيقاع إذ لا يمكن أن تكتمل صور التشكيل

---

[١]- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب ص٢٣٠، ٢٣١.
[٢]- البنية الإيقاعية فى شعر بدر شاكر السياب – د/سيد البحراوى – ص٢٤.
[٣]- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب – ص٢٩١.

الإيقاعى إلا من خلال تشكيل صوتى صارم يرتبط بقوة بإيقاع نفسى هادئ ندرك من خلاله ما تفعم به الكلمات من معان وأحاسيس.

أما الوظيفة البنائية للإيقاع فتلك التى "يتحكم الإيقاع بمقتضاها فى نسق الخطاب، أى بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات، وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة فى اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد وللشاعر "تينيانوف" اهمية التاريخية فى الصدور عن هذا التصور وهو يرى أن تصور الإيقاع كنسق، كإيقاع معزول دوره الوظيفى ليس ممكنا على العموم إلا إذا وضعنا الإيقاع منذ البداية موضع وظيفته كعامل بانٍ"[١]

أما الدلالية "فهى ملازمة للأولى ومترتبة عليها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قبلى سابق على تركيبها فى الخطاب كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب فالإيقاع هو المعنى"[٢]

وعلى أساس البعد الأول جاء تعريف د/رجاء عيد للإيقاع الذى اعتبره "ليس عنصرا محددا وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتى بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوى من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه فى إطار الهيكل النغمى للوزن الذى تبنى عليه القصيدة"[٣]

---

[١]- الشعر العربى الحديث – بنياته وإبدالاتها – د/محمد بنيس – ص١٧٨.

[٢]- المرجع نفسه – ص١٧٨.

[٣]- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – د/رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية د ت ص١٥.

وقد اتسع النقاد بمفهوم الإيقاع حتى شمل كل نغم صادر عن العلاقات القائمة بين كل كلمة وكل جملة بل وكل صوت داخل البيت، سواء كانت هذه العلاقات نحوية أو صوتية او دلالية مما يبعث نشاطا إيقاعيا نابضا متعدد الأطر يقوم على أساس التناسب والتوازن ومن هنا جاءت أهمية تعريف د/نعيم اليافى للإيقاع* والذى فتح به الأبواب على مصارعيها لفهم الإيقاع الفهم اللائق به فهو قد توسع فى دلالته فربطه "بالصعود والهبوط" "البطء والسرعة"، "والحركة والتوقف"، كما رآه فى [المماثلة والمخالفة]، و[الموازنة والمقابلة]، فى [الوحدة والتنوع]، فى [حدة الصوت ورخاوته]، وفى [شدته وضعفه]، وفى [طول العبارات وقصرها]"[١]

هنا يتبين لنا أيضا انه جعل الزمن عنصرا أساسا فى الإيقاع والزمن وقت والوقت تابع لحركة الكون ود/محمد العياشى يرى أن هذه الحركة "تولدها المخيلة، ويخفق بها القلب وتنطبع فى النفس أول الأمر، ثم تجسمها الأيدى بالضرب على آلة موسيقية، أو الجسم عند الرقص، أو الصوت عند الإنشاد. فأساس الإيقاع هو الحركة، لكن ليس كل حركة إيقاعا، فحركة الإيقاع تخضع لمبادئ لا تفريط فيها هى: النسبية فى الكميات والتناسب فى الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية"[٢]

وما الإيقاع فى الشعر سوى شحذ وتسخير إمكانات اللغة الصوتية التى تتناغم مع بعضها البعض تساويا وتناسبا على السواء لإحداث لون من الانسجام والتماهى يرضخ النفس فتنن تمتعا، أو يثيرها فتشده تعجبا بلون من عدم التناسب، ليس تلاعبا، وإنما تجنبا لرتابة يأباها الطبع القويم، وإمكانات اللغة تلك تضيق بها الأثواب فتتخذ بعضها عمادا وبعضها سنادا فتتأنق تارة، وتتألق اخرى بين تطابق وتنافر متلاعبة بنغمات تسمع خافتة حينا وبارزة آخر، جوهرية حينا وثانوية آخر، وبين الحالين ما ينم عن

---

* عرف الإيقاع بأنه (العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التى تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الرفق والثراء)

[١]- ثلاث قضايا حول موسيقى القرآن – د/نعيم اليافى – مجلة التراث العربى – ع ١٧ تشرين الأول ١٩٨٤م – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ص٩٠.

[٢]- نظرية ايقاع الشعر العربى د/محمد العياشى – المطبعة العصرية – تونس ١٩٧٦م – ص٤٣.

تأبى الإيقاع فى الشعر على القيود، وتعاليه على غلظة المواثيق"[1] والباحث يستطيع أن يقطع بمدى أهمية الإيقاع الشعرى فى بناء الدلالة العامة للعمل الشعرى، ومدى أهمية إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر، إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة.

"وعلى ذلك فإننا نؤكد بأن الموسيقى فى الشعر تستطيع أن تقيم بناء متكاملا يجمع بين التأليف القائم فى أعماق الفنان والفائر فى نفسه وبين غيره من المتلقين فى قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بواسطة النغم الشعرى الذى تعطى مذاقه موسيقى الشعر"[2]

"وقد برع كثير من الشعراء فى جعل الإيقاع جزءا ملتحما بوزن القصيدة واستطاعوا أن يجعلوا حسهم الموسيقى يرن صداه فى إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص مما ساعدهم على إثراء أوتارهم الشعرية"[3]

وحتى نستطيع الحكم على أهمية الإيقاع ينبغى أن ننظر لأحوال الذات المتلقية للإيقاع ذاتها، إذ إن "الأثر الفنى لا يكون تاما ولا كاملا إلا إذا تداخلت فى مكوناته، والتقت فى رحابه طاقتان: الطاقة الكامنة فى النص، وهى حياة تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية، وصورها الفنية، وقيمها الموسيقية، وتركيباتها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقى، وهى حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية وثقافية مختلفة، تتصالح الحياتان، وتلتقى الطاقتان فتتداخلان وتتناغمان لتخلقا الأثر الفنى الكامل"[4]

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – محمود عسران – رسالة ماجستير مخطوطة – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية ٢٠٠١م – ص١.

[2]- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – د/رجاء عيد – ص١٢.

[3]- المرجع نفسه – ص١٣.

[4]- عودة إلى موسيقى القرآن – د/نعيم اليافى – مجلة التراث العربى ع ٢٥/٢٦ – تشرين الأول /كانون الثانى ١٩٨٦-١٩٨٧م ص٩٦.

"ويكتسب الإيقاع شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه، ولا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح، إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الإيقاع فى نفوسنا تبعا للانفعال الذى يثار فعلا فى ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول، وتوقع حدوث الإيقاع نتيجة للعادة والروتين، ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة، فهناك عوامل عدة تتدخل فى العملية، منها: سلامة النحو وضرورة تكامل الفكرة، وتخمين القارئ لما يقال، وإدراكه للحركة ونيات المتكلم، وموقفه وحالته الذهنية، ولا يحدد الإيقاع ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف والملابسات التى يدخل فيها هذا الإيقاع هذه التوقعات جميعا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقا والكلمة الناجحة هى التى تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعا فى الوقت نفسه"[1]

واعتقد أن الكلمة لا تبلغ قمة تأثيرها إلا من خلال الإيقاع ومن خلال تمازجها التام مع ما يحيط بها من بنى وتراكيب أخرى وإذا كانت الكلمة هى قلب التعبير، وإذا كان الصوت هو الومضة الإرشادية الأولى لتوصيل المؤدى الإيقاعى للكلمة فإن الإيقاع هو "دفقات الدم المندفعة فى شرايين العمل الفنى التى تمده بالحياة والتجدد، ويعد من أهم المعايير التى يمكن أن تقاس بها مهارة الأديب، وتمكنه من أسرار فنه ومهنته، إنه عالم السحر الذى يفتحه الفنان لجمهوره كى يستقطبه تماما داخله"[2]

وفى محاولة منه لتبسيط التعريف نجد الدكتور على يونس يعرفه بأنه "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر" ثم يبدأ فى تفسير هذه العناصر بأنها قد تكون أصواتا، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب. وفى الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص) أو أصوات (الموسيقى) أو ألفاظ (الشعر)[3]. وهذا النوع من الإيقاع الذى يتعرض له هو الذى يعتمد على الحس الظاهر الذى تشترك الأحياء كلها فى إدراكه، أما الإيقاع النابض الكامن فى الشعر فهو، من وجهة نظره، "هو تأليف بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النسق

---

[1]- موسوعة الابداع الأدبى – د/نبيل راغب – ص٦٤.
[2]- المرجع نفسه – ص٧١.
[3]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – هـ ع ك – ص١٧، ١٨

والخروج على النسق، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات، فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات فهى كذلك خالية من الإيقاع"[١]

ولنا أن نقول: إن الإيقاع هو صدى الأصوات التى تلاقت محملة بظلال التجربة، وتحركت بفعل العاطفة متفاعلة مع خيال فاعل، ليكون الناتج تعبيرا مفعما بتوقيعات نفس أمضها الانفعال، وأرهقتها حركية الإبداع، فتوافق انفعالها الداخلى مع وجيب نبض الذات المبدعة ليسرى روحًا رابطة للمعنى المجمل عبر بنىً صوتية ظاهرة، وأخرى خفية يتحكم فيها دافع غامض يوقع به الشاعر لحن خلوده ويكتب به صك وجوده.

ودراستنا فى تناولها الإيقاع لن تنظر إليه من زاوية واحدة إنما ستتجاوز ذلك بحيث تستطيع إظهار خصائص الإيقاع الحقيقى فى شعر شوقى متمثلة فى العروض وهو لون نلجأ فيه للعد إذ هو عنصر مقيس إلى جانب ما ليس قابلا للقياس كالتجنيس والترصيع والتكرير والتطريز والتسجيع والتقسيم بضروبه إلى آخر هذه الطائفة من العناصر الموسيقية، مضافا إلى كل ذلك اللون من التماهى والانسجام الحادثين من تلاقح الأصوات وتساوقها وتناغمها وقيامها على التخييل غير المنفصم عن العلاقات الدلالية والنحوية وبتحقيقها للون من التوافق بين المفهوم والمسموع مكتسبة بذلك قدرة موسيقية تعطيها أهلية الإيحاء الصوتى الصادر من مكان تقوقعها داخل بنية البيت، وأهمية هذه البنى الداخلية تتأتى من احتلالها موقعين أحدهما عروضى والآخر تركيبى، ومن تواشجهما معا ينشأ ما يسمى بالتوازن الصوت/تركيبى الذى يشكل بدوره الجانب الأوفى للإيقاع الشعرى، ناهيك عن لون لن يغفل عنه الدرس وهو العصبية الاشتقاقية التى تنشأ بالاستدعاء بين أبنية الألفاظ إذ إن "أشكال الألفاظ فى العربية هى من جهة أبنية، وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى أوزان موسيقية، تدركها الأذن بسهولة ويسر، فيدرك السامع جزءًا من المعنى بمجرد إدراكه وزن الكلمة واتفاق الألفاظ فى الوزن دليل فى غالب الأحوال على الاتفاق فى قالب المعنى أو نوعه: كالآلية والمكانية أو التفضيل أو المفعولية"[٢]

---

[١]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – هـ ع ك – ص١٧، ١٨

[٢]- فقه اللغة وخصائص العربية – محمد المبارك – ص٢٨٠ – نقلا عن – تكوين العقل العربى – محمد عابد الجابرى – ص٩٠ – بيروت – مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٨٩م.

نخلص من ذلك كله إلى أن البيت من الشعر عبارة عن مزيج من بنى متناغمة تبدأ من الصوت المفرد فالكلمة فالجملة فالجمل يتكون منها وزن ينتهى بقافية تنغلق على كتلة متواشجة من ألوان بديعية رقيقة تتفاعل فيما بينها مكونة ذلك الإيقاع النابض المنصهر داخل العمل كله، ويعد تنظيم هذه الإمكانات الصوتية جميعها بحذق مقياس جودة ومعيار تميز، لذا نجد بين الشعراء اتفاقا فى استعمال البحر، واختلافا فى إيقاعه، منشأ ذلك الاختلاف طريقة استغلال كل شاعر معطيات اللغة الصوتية وأخيرا نقول إن قصيدة الشعر عمل يعتمد على التلاحم والتناغم والتآزر فيما بين مكوناته بحيث يقوم انسجامها عبر حركاته المتجاوبة وتقاطعاته وتداخلاته المختلفة يخلق ذلك التناغم الذى يعد مبعث الإيقاع الحقيقى.

ونحن فى الحقيقة أمام شاعر مسكون بالإلهام، معمور الجوانب بعشق ذلك الفن القاسى، نبع شعره من عيلم عميق مفقود القاع فانبثق خيالا يتحرك وعاطفة تختال وأحاسيس تترى وموسيقى تنطق، ونغم ينثال حثيثا فيقبع فى أم سويداء الحس المرهف إذ "إن النغم الذى يشع من شعر شوقى ويطرد ويتحدر فى سلاسة يأتى من أسلوب شوقى، من أعماق ألفاظه ومعانيه معا، من كيانه وشخصيته، من جوه وعصره، وقد تتجلى تلك السليقة الشعرية فى صورة واسعة مؤثرة من صور الحياة وأنغامها الحزينة"[1]

"ولا شك أن الشعر منذ نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى فقد كان ما فى أبيات الشعر من موسيقى خاصة تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة، وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتفاوت حجما وكما، ترددها على مسافات زمنية معينة، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة، والذى نريد أن نؤكده أن للشعر صوتا داخليا مستقلا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه وقد يوجد بدونه. وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقة إيقاع الجمل ومن طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة وشوقى كان له هذا الصوت الداخلى، بل لا نغالى إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال فى كثير من تجارب شوقى الشعرية،

---

[1] - مقدمة الشوقيات المجهولة – د/محمد صبرى – مطبعة دار الكتب – ١٩٦١م – ص٤٢.

كان مولعا بالموسيقى، مستمتعا بها، قادرا على توليدها، والتأثير بها فى نفوس قارئيه وسامعيه"[١]

وإذا أردنا أن نضع أيدينا على قدرة شوقى على استثمار معطيات الأصوات وربطها بالموقف النفسى واللحظة الشعورية التى ينطلق منها فلنتأمل رائعته فى رثاء سعد زغلول التى يقول فيها:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها	وانحنى الشرق عليها فبكاهـا
ليتنى فى الركب لـمـا أفلت	يوشع همت فنادى فثناهـــا
جلل الصبح ســوادا يومها	فكأن الأرض لم تخلع دجاهـا
انظــروا تلقوا عليها شفقا	من جراحات الضحايا ودماهـا
وتروا بين يديها عــبرة	من شهيد يقطر الورد شذاهـا
آذن الحـــق ضحاياها بها	ويحه حتى إلى الموتى نعاهـا
كفنوها حرة علويــــة	كست الموت جلالا وكساهـا
ليس فى أكفانها إلا الهـــدى	لحمة الأكفان حق وسداهـا
خطر النعش على الأرض بها	يحسر الأبصار فى النعش سناها
جاءها الحق ومن عاداتهـا	تؤثر الحق سبيلا واتجاهـا
ما درت مصـر بدفن صبحت	أم على البعث أفاقت من كراها؟[٢]

إن للعاطفة هنا تدخلا لا ينكر فى خلق جو إيقاعى هادئ رزين يتماشى مع غربتى شوقى النفسية والمكانية إذ كان فى الشام عندما وصله نبأ موت سعد فعزت على ذاته ذاته وحز الأمر فى نفسه حزا، فانكفأ ينغم الحزن بحزن، ويجلل الأسى بأسى ليوقفنا أمام هذه اللوحة الرائعة مصورا جلال الشمس ساعة الأفول الأخير حين يشيعها محبوها باكين محزونين، إمعانا منه فى تصوير الحزن نجده يستعين بموقف تراثى جليل حينما استعان يوشع أحد أنبياء بنى إسرائيل بربه طالبا منه أن يؤجل غروب الشمس حتى

---

[١]- أعلام الأدب العربى الحديث – د/محمد زكى العشماوى – دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية – ١٩٩٥م – ص٢٢

[٢]- ديوان شوقى – تحقيق د/أحمد الحوفى – نهضة مصر – جـ٢ – ص٥٧٨.

ينتهى من هزيمة أعدائه فاستجاب الله له ولكن أنى لشوقى مثل هذا، ثم نراه يخلع احزانه الذاتية على الكون من حوله فيبديه مربد الوجه كئيبا حتى لكأنه طعن فانثالت دماه لتضفى على اللوحة لونا من المأساوية العنيفة، ويتمادى عبر القصيدة كلها ليبدى مدى ما أصاب الكون كله ومصر بخاصة من هول بفقد الزعيم المرتجى.

على أن الذى أكسب العمل كله روعة وجلالا إنما هو تلك العلاقات التى انشأها شوقى بين الكلمات وهذا التلاؤم الموسيقى بين البنى الداخلية والخارجية على السواء إذ آثر شوقى بحر الرمل بإمتداداته الرائعة وتناغماته الجليلة، ثم اختار الهاء المدودة حرف روى ليشيع عبره زفراته البائسة، وكأن هذا الحرف قد استغل موقعه المتميز فأنشأ داخل الأبيات لونا من العصبية المثلية فبسط لذاته الطريق بنشر مجموعة من المدات داخل كل بيت كتمهيد لتلك الزفرة الحادة الكامنة فيه كحرف مهموس رقيق، وهذا التناغم الموسيقى والتلاؤم الحرفى لا يتحقق تأثيره بمد تفاعل هذه الأصوات فحسب، بل بالإحساس الكلى الذى يرمى إليه شوقى من وراء كل بيت، وإذا أردت فعلا وضع يديك على براعة شوقى فى الترصيف الإيقاعى المؤثر فتأمل ذلك التلاؤم العنيف بين كلمات "شيعوا – ومالوا" "وانحنى الشرق عليها.. فبكاها" ثم ما يحدثه التصريع الهادئ الرزين بين شطرى البيت الأول، ناهيك عن الانكسار الدلالى المميت فى الشطر الثانى – أما ما فعله شوقى بموسيقى البيت الثانى فهو فى منأى عن الشبيه متمثلا فى توالى الكلمات "أفلت" ثم "همت فنادى فثناها" فالأفول فى شطر، والهمة فالنداء فالثنى فى الشطر الثانى الذى يمنحنا فيه العطف بالفاء إحساسا بجلال الحدث الذى يكاد يقع ولابد من تفاديه بأى شكل وقد قام الانسجام الصوتى فى هذه التجربة بدوره الكفئ به فأبدى اللوحة على ما يجب لها من روعة فتأمل الشين بتفشيها وانتشارها فى البيت الأول، والفاء بدلالتها على لازم المعنى فى البيت الثانى وكلا من اللام والجيم والدال وما تشيعه هذه الأحرف من أسى حاد، وقتامة شديدة تغطى دلالات البيت الثالث، ثم القاف الذى يصدم القارئ بجهريته وتمفصله فى قلب جواب الطلب فى البيت الرابع، ثم صوت الراء المتكرر بكثرة فى البيت الخامس، وكأنه منبه صوتى لحقيقة الرحيل، ونجد فى البيت السادس دورانا منتظما لكل من الهاء والحاء وهما صوتان مهموسان يدل أولهما على التلاشى وبخاصة أنه اتبع بمد طويل فى مواقعه الثلاثة داخل البيت، ويدل ثانيهما على لون من التماسك، ثم يستغل

شوقى عطاء التكرار الصوتى فى البيتين السابع والتاسع فيكرر دلالة بعينها من باب توكيد المعنى، وكذلك الجناس التام فى البيت العاشر، وهو على ما نعلم، من الركائز الصوتية ذات الثقل الإيقاعى المثمر، والمهم حقيقة فى هذه التجربة أن شوقى استطاع مزج عاطفته بإيقاعه المزج اللائق فناسب إيقاعه الهادئ عاطفته الحزينة وأبداها فى أبهى صورها عبر مستويات هيكلة إيقاعية رائعة.

"والعلاقة بين الملامح الإيقاعية للتكوين ومحتوى التكوين قد تكون علاقة توافق، وقد تكون علاقة تقابل. ففى حالة التوافق تجتمع فى القصيدة عوامل البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون أو تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة، أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب عليه الفكر المتأمل أو العواطف الهادئة، وهكذا. وفى التقابل ينعكس الوضع فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضاد لها وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك "سبيكة" واحدة لا ينفصل فيها عنصر عن آخر. وعلاقة التكوين بالمحتوى يمكن أن تشبه بالعلاقة بين سلوك الإنسان وانفعالاته"[1]

وإذا أردنا أن نمس فى شعر شوقى أثر اللحظة الانفعالية والدفقة الشعورية بالإيقاع وما ينجم عن ذلك من إيحاء موسيقى فلنطالع وصفه مشهدا راقصا فى رائعته "مرقص" التى يقول فيها:

حف كأسـها الحبب	فهى فضـة ذهب
أو دوائـر درر	مائج بهـا لبب
أوفـم الحبيب جـلا	عن جمانه الشنب
أو يـداه باطنها	عاطـل ومختضب
أو شـقيق وجنتـه	حين لى به لعـب
راحة النفوس وهـل	عنـد راحة تعب
يا نـديم خف بهـا	لا كبابـك الطـرب
لا تقـل عواقبـها	فالعواقب الأدب
تنجـلى ولى خلـق	ينجلى وينسكب[2]

---

[1]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص١٣٣.
[2]- ديوان شوقى جـ١ – ص٥٨.

فأثر اللحظة والانفعال ظاهر لا شك على مدار العمل كله، إذ يعكس اختيار وزن المقتضب الطيع الراقص السريع ما بالليلة من حركة، وما بمن بها من رشاقة، كما تكشف اللغة المستعملة عن إيقاع الليلة كشفا سافرا لا مواراة فيه، وهذا يبدو من خلال العصبية الطائفية لأصوات بعينها، ولصيغ دون غيرها إلى جانب مركبات التكرار والمجانسة الاشتقاقية، كل هذا يعطى إيحاء بوعى شوقى باختيار الإيقاع الملائم لتجربته.

وإذا أردنا حقا أن نتبين براعة شوقى فى المواءمة بين الإيقاع والتجربة فلنطالع مشهدين متتابعين من مسرحية "مجنون ليلى" لنرى بأم أعين أحاسيسنا وعى هذا الرجل بعطاء الإيقاع وأهمية انسجامه مع حالة المتلقى، فنجده حينما يتحدث عن الحادى يستعمل وزنا مخترعا لم تعه الواعية العروضية من قبل ولعله اخترعه من بحر الرجز، أو من بحر المنسرح، فهو على الأول "مستفعلن مستف" وعلى الثانى "مستفعلن مفعو"[1] ويقول على لسان الحادى.

هـلا هـلا هيـا   اطـو الفلاطيا   وقربى الحيـا   للنـازح الصب

جلاجل فى البيد   شـجية الترديد   كـرنة الغريـد   فى الفنن الرطب

أنـاح أم غنـى   أم للحمى حنـا   جليجـل رنـا   فى شعب القلب

هـلا هلا سيرى   وامضى بتيسير   طيرى بنا طيرى   للماء والعشـب

طيرى اسبقى الليلا   وأدركى الغيـلا   العهـد من ليلى   ومنـزل الحـب

بالله يـا حـادى   فتـش بتوبـاد   فالقلب فى الوادى   والعقل فى الشعب

يا قمـرا يبـدو   مطلعـه نجـد   قد صنـع الوجد   ماشـاء بالركب[2]

تقافز إيقـاعى، ونغـم صوتى، وتـواؤم اشـتقاقى، وتـوازن قـافوى وتجديـد وزنـى، وتجنيس وتكرير، ولعب بكل معطيات اللغة الصوتية، وفوق كل ما سبق تطابق مع الدلالة الكلية للعمل إذ الحداء تسلية وإمتاع فيما يشبه أهازيج المزارعين فى مواسم الحصاد لذا نجد بساطة فى اختيار الأوزان، والكلمات والتراكيب بل والقوافى أيضا، وكأن شوقى لم

---

[1]- انظر كتاب – ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى – د/عبدالهادى عطية – دار المعرفة – دت – ص٣٦.

[2]- مسرحيات شوقى – هـ ع ك – ١٩٨٤م – ص١٤٤.

يكتف بكل ما سبق فاستعان بأصوات بعينها أو بمسمياتها أو بما يدل عليها من مثل "جلاجل – شجية الترديد – كرنة الغريد – ناح – غنى – جليجل رنا – ياحادى" وفى كل ذلك ما ينم عن إدراكه لوقع الموسيقى بنوعيها على المستمع، ثم نجده ينتقل بعد هذه الطنفسة الموشاة مباشرة إلى رسم لوحة قاتمة، يعتريها حزن الثاكل المفجع فيستعمل لها بحر البسيط برحابته، وامتداده المتناسب مع زفرات العشاق ودندناتهم الشجية، فنجد قيسا وقد أفاق من غيبوبة صبوته يقول:

ليلى !! منـــاد دعا ليـــلى فخـف لـه	نشـــــوان فى جنبات الصدر عربيد
ليلى !! انظروا البيد هل مادت بأهلها	وهل تــــرنم فى المزمـــــار داود
ليلى !! نـــداء بليـــلى رن فى أذنى	ســـحر لعمرى لـه فى السمع ترديد
ليلى تردد فى ســمعى وفى خلـدى	كما تـــردد فى الأيـك الأغـاريـد
هل المنـــادون أهـــلوها وإخوتهـــا	أم المنـــادون عشـاق معـــاميد
إن يشركونى فى ليـــلى فـلا رجعت	جبــال نجد لهم صوتا ولا البيـــد
أغير ليلاى نادوا أم بها هتفـــــوا	فداء ليـــلى الليـــالى الخرد الغيـد
إذا سـمعت اسم ليلى ثبت من خبـلى	وثاب ما صــــرعت منى العناقيـــد
كسا النــداء اسمها حســـنا وحببة	حتى كأن اســـمها البشرى أو العيد
ليلى!! لعلــى مجنـــــون يخيل لى؟	لا الحئ نـــادوا على ليلى ولا نودوا[1]

إنــه الإمتــاع عـن طريـق الإيقـاع، والإحسـاس الحقيقـى بهمـس اللغـة وجهرهـا، بوضوحها وخفائها، بنبرها وتنغيمها، فتأمل ليلى فى فم الحادى فى القطعة الأولى، وتأمل كل ليلى فى المشهد الثانى. ففى مضمار التذكر فى ثلاثة الأبيات الأولى نجده يقول "ليلى..." ثم يصمت برهة محدثا فجوة إيقاعية لها دور لا يؤديه عنها الصوت فالوقفة هنا على خفتها إلا أنها تفعم بزفرة من حنٍ فأنٍ ثم تأمل موضع الارتكاز النبرى على "ليلى" البيت الأخير لتعطى دلالة الاستفهام دونما أداة، فهو استفهام مخفى تبديه زفرة الصمت الإيقاعى، وتبرزه خيبة الأمل الكامنة فى التعبير التالى للاسم، ولأن الموقف كله موقف

---

[1]- المسرحيات – مجنون ليلى – ص١٤٤-١٤٥.

مسموع من قبل قيس فنجد أن دلالات النداء والسمع والتحدث والصمت لم يخل منها بيت من أبيات المقطوعة كلها، ناهيك عن حزمة المدود الطويلة المنتشرة فى بياض القطعة على مسافات تكاد تكون متساوقة إيحاء بحزن المجنون وقوة أنينه، ناهيك عن دلالة تكرار اسم ليلى وما يحمله من معطيات إمتاع والتذاذ، إضافة إلى تكرار مجموعة متنوعة من حزم صوتية لها معنى دلالى وتأثير إيقاعى لا يخفى على ذى واعية إيقاعية مرهفة. ويجلل كل ذلك الموقف عاطفة حزن رفيعة المستوى تكاد تتحكم فى مسار المشهد فتحوله إلى مشهد درامى عنيف يخلع منك الإحساس خلعا وينتزع منك التأثر انتزاعا ليستقر تأثره فى سويداء فؤادك معربا عن تام تأثيره بإيقاع العمل. كل هذا يستطاع بشئ من الاطمئنان تسميته بالصنعة الخفية التى منها يخرج الإيقاع كمنتج نابض يشكله نسيج متلاحم عبر مستويات عدة للغة الضاد فمن صرف إلى نحو إلى أصوات إلى عروض إلى معجم إلى دلالة إلى تصوير بلاغى إلى تآلف إنما هو فى مجمله إيقاع حى نابض مفعم بحيوية ناطقة مرجعها إلى الاتساق والتلاؤم بين الأصوات الداخلية بحركاتها والمشاعر الإنسانية بتوجهاتها، ومن هنا نقول إننا "فى حاجة إلى منهج جديد لدراسة العروض ولدراسة الإيقاع، تحتاج إلى منهج قادر على إنتاج معرفة علمية بالنظرية العروضية فى إيقاع الشعر العربى، تتيح لنا فهم أسسه ليس فقط الفنية وإنما الأيدولوجية وأثر هذه الأسس على حدود فعاليته علميا وفنيا. ونحتاج إلى منهج قادر على إدراك الخصائص الإيقاعية للشعر العربى قديمه وحديثه. ما قبله منه العروض وما رفضه، وهما منهجان متكاملان، أو منهج واحد منهج يمتلك أساس نظرية تحدد ماهية الإيقاع ووظيفته، وحدود تقنينة، والعلاقة بين التقنين أو التقعيد والواقع الملموس (أى الإيقاع نفسه) بحيث تضئ لنا معرفة الإيقاع قصور العروض وتستطيع أن تحقق هى ما لم يستطع العروض تحقيقه"[١]

---

[١]- العروض وإيقاع الشعر العربى – د/سيد البحراوى – هـ ع ك – ١٩٨٣م – ص٧.

الباب الأول

موسـيقى الإطـار

الفصل الأول

البنية الإيقاعية والوزن الشعرى

أولا: الكم المقطعى للأبحر المستخدمة:

لاحظنا فى معظم الدراسات التى اهتمت فى الفترة الأخيرة بتبين أبعاد الإيقاع فى الشعر العربى انشغالا بمسألة المقطع تلك، فعدوا دراسة المقطع مدخلا للدرس القائم على الدقة فنجد د/شكرى عياد يؤكد هذه الحقيقة فى قوله "لا جرم تحول الدارسون المحدثون إلى المقاطع، ورأوا ان هذه الوحدات المستعملة فى تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هى أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل، وقد هيأ لهم اتخاذ المقاطع أساس الأوزان العربية وصفا جديدا للعروض العربى يكشف عما فيه من مراعاة النسب التى لا تقوم أوزان الشعر فى أى لغة من اللغات بغيرها"[١]

وهذا المدخل لدراسة الشعر العربى قد عول عليه المستشرقون إلى حد كبير وتبناه كذلك المحدثون من نقادنا العرب إلى حد أن باحثا معاصرا عد رصد الخليل للتفعيلات التى تتكون منها أوزان الشعر العربى قائما على إحساس الخليل نفسه بمسألة المقطع موضع التناول ويقول د/سيد البحراوى: "برغم أن الخليل بن أحمد – مثل غيره من اللغويين القدماء – لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعى، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما على إحساسه بمسألة المقطع هذه"[٢]

وعلى هذا فالمقطع الصوتى عبارة عن حركة - قصيرة أو طويلة - مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة.

او "هو مجموعة من الأصوات التى تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة"[٣] المقاطع إذن وحدات تركيبية او اجزاء تحليلية يمكن أن يحلل الوزن على أساسها. ولا جدال فى أن هذه النظرة لا تختلف عن نظرة العروضيين العرب إلا فى الشكل فحسب، ونحن سنقتصر فى دراستنا على تقسيم المقاطع أساسا إلى نوعين: النوع الأول القصير وسنتخذ له الرمز

---

[١]- موسيقى الشعر العربى – د/شكرى عياد – ص٣١ – دار أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع – دت.
[٢]- البنية الإيقاعية فى شعر السياب – د/سيد البحراوى – رسالة دكتوراه – جامعة القاهرة – ١٩٨٣م – ص٨.
[٣]- أصوات اللغة – د/عبدالرحمن أيوب – ص١٣٩ – القاهرة – ط١ – ١٩٦٣م.

(ب) النوع الثانى المقطع الطويل وسنتخذ الرمز (.) وعلى هذا يمكننا إعادة المقابلة بين نوعى المقاطع وبين المصطلحات العروضية الخليلية على النحو التالى:

- السبب الخفيف = مقطع طويل.
- السبب الثقيل = مقطعان قصيران.
- الوتد المفروق = مقطع طويل + مقطع قصير.
- الوتد المجموع = مقطع قصير + مقطع قصير
- الفاصلة الصغرى = مقطعان قصيران + مقطع طويل
- الفاصلة الكبرى = ٣ مقاطع قصيرة + مقطع طويل

ويمكن ايضا أن نقابل بين التفعيلات الثمانى التى شكل منها الخليل دوائره وبين رموز المقاطع التى أشرنا إليها آنفا على هذا النحو.

فعولن (ب..) وفاعلن (.ب.)ومفاعيلن (ب...) ومستفعلن (..ب.) وفاعلاتن (.ب..) ومتفاعلن (ب ب.ب.) ومفاعلتن (ب.ب ب.) ومفعولات (...ب)[١]

ونحن مع القول الذى يجزم بأن اللغة العربية لغة كمية وذلك للدور المهم الذى تلعبه حروف المد فى تغيير المعنى وتنويع الإيقاع وإثرائه وهذا عين ما أوضحه الدكتور شكرى عياد حين قال "ومن الناحية النظرية لاشئ أولى من كم المقاطع بأن يكون أساسا لأوزان الشعر العربى، فهو أبرز من أية صفة أخرى يمكن أن يتصف بها المقطع كالنبر أو النغمة أو العدد"[٢]

ولا مراء فى أن للمقاطع المتناغمة مع بعضها البعض تأثيرا جد خطير على نفس المتلقى وهذا ما جزم به من تحدثوا فى علم النفس الموسيقى عندما تعرضوا لكيفية شعور المرء بنغم الكلام فقالوا "إن هناك ميلا غرزيا فى كل كتلة من عدة مقاطع كشبه

---

[١]- انظر فى ذلك التقسيم – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر – د/على يونس – ص٥٤، ٥٥ – موسيقى الشعر العربى – د/أنيس – ص١٥١ – مراجعات – مجلة فصول – جماليات الإبداع والتغير الثقافى – جـ١ – المجلد السادس – العدد الثالث أبريل ١٩٨٦م – د/سعيد بحيرى – ص١٩٣.

[٢]- موسيقى الشعر العربى – د/شكرى عياد.

الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة، فقد نسمع فى عشر ثوان ما يكاد يبلغ خمسين مقطعا صوتيا تسمعها الأذن فتلتقطها كتلا من المقاطع تطول أو تقصر، فإذا ترددت فى أواخر هذه الكتل الصوتية مقاطع بعينها شعرنا بسهولة ترديدها وأحسسنا بغبطة وسرور حين سماعها، وبعث فينا هذا الرضا والاطمئنان"[1]

وقد جزم "الأخفش" منذ زمن بعيد بقيام الإيقاع على أساس صوتى لغوى، وركز على الجانب الكمى دون غيره فى حديثه عن هذا الأساس فوجدناه يقول "والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شئ يخلو من أن يكون مضموما أو مكسورا أو مفتوحا أو موقوفا"[2] وهو هنا يمايز بين الصامت والصائت ونجده يقول أيضا "فأقل الأصوات فى تأليفها الحركة، وأطول منها الحرف الساكن، لأن الحركة لا تكون إلا فى حرف ولا تكون حرفا، والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة"[3] ويقول فيه "الساكن أقل من المتحرك"[4] "الساكن أقل الحروف وألطفها وهو حرف ميت"[5]

وهذه المقايسة بين الساكن والحركة والمتحرك إنما تعتمد الأساس الكمى الدقيق مجالا للتفرقة ومعيارا للتمايز – وعبر هذه المنطلقات جميعها سنلج لدراسة كم المقاطع فى شعر شوقى – وشعر شوقى لا يخلو أبدا من إشكالات عدة، إذ لم يصل إلينا كل ما نظم شوقى، وهذا ما أكده د/محمد صبرى فى مقدمة الشوقيات المجهولة إذ قال: "لم يعرف الناس كل ما نظم شوقى، وليس ما عرفوا من شعره متداولا كله بين الأيدى فقد طرأ على شعر شوقى من الضياع حينا والبتر أحيانا، والطى حينا والفوضى أحيانا أخرى ما جعل

---

[1]- اللغة الشاعرة – عباس محمود العقاد – ص٣١ – ط – دار غريب.
[2]- كتاب العروض للأخفش – تحقيق د/سيد البحراوى – مراجعة د/محمود على مكى – مجلة فصول – هـ ع ك يناير ١٩٨٦م – ص١٣٦.
[3]- المرجع نفسه – ص١٤٣.
[4]- المرجع نفسه – ص١٤٢.
[5]- المرجع نفسه – ص١٤٢.

الدارس اليوم يعجز عن حصره بالضبط وأول مسئول عن ذلك هو الشاعر نفسه[١] وكل ما يهم دراستنا هو أن نتناول ما وقع من شعر باسم شوقى ووصل إلينا موثقا لا اختلاف فى نسبته إليه، أما ما ضاع من شعره، فلم يكن شوقى هو الأوحد من بين شعراء العربية فى ذلك الأمر إذ الضياع آفة الشعر العربى منذ قديم الأزل ودراستنا تعتمد من مصادر شعر شوقى ما يلى:

١- ديوان شوقى بتحقيق د/أحمد الحوفى وذلك لما يتسم به هذا التحقيق من دقة وقد بلغ عدد أبيات شوقى فيه اثنى عشر ألف بيت وستة عشر وثمانمائة (١٢٨١٦ بيتا) بعد إضافة ما زاد فى الشوقيات المجهولة لبعض قصائده.

٢- ديوان الشوقيات المجهولة د/محمد صبرى بعد حذف ما تكرر من قصائد فى ديوان شوقى، واستثناء الشعر العامى الذى كان شوقى قد أعده ليغنى، وقد بلغت أبيات الجزءين ثلاثة آلاف وأربعمائة وستين بيتا (٣٤٦٠ بيتا).

٣- أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام وقد بلغ عدد أبياتها ألفا ومائتين وثلاثة وأربعين بيتا (١٢٤٣ بيتا) وقد استثنينا منها ١٣٢ بيتا جاءت على وزن الرمل فى ديوان شوقى.

٤- مسرحيات شوقى، وهذه ستستقل بدراسة منفردة وقد بلغ عدد أبياتها سبعة آلاف ومائة بيت وخمسة (٧١٠٥ بيتا).

بذلك يكون شعر شوقى الغنائى – موضع الدراسة فى هذا الفصل سبعة عشر الف بيت وتسعة عشر وخمسمائة (١٧٥١٩ بيتا) يتخطى شوقى بها أغزر شعراء العربية إنتاجا، وهو ابن الرومى الذى اتخذ مثالا للخصب فى أدبنا العربى أما بإضافة ما نظمه شوقى من شعر مسرحى فيكون شوقى قد احتل موقع الصدارة بين جميع شعراء العربية فاستحق ، وإن لم يكن الكم معيار تميز، أن يصبح أميرا للشعر العربى، وبخاصة أن لشعره تميزا يجعله سابقا على ما دونه من شعراء العربية كلهم.

---

[١]- الشوقيات المجهولة – د/محمد صبرى – ط١ – ص٣٣، ٣٤.

ودراستنا بهذه الإحصاءات تكون قد اختلفت تمام الاختلاف مع ما جاء به الأستاذ الدكتور/ محمد الهادى الطرابلسى[1] فى دراسته الرائدة لخصائص الأسلوب فى شعر شوقى. والتى اعتمد فيها إحصاء ديوان الشوقيات، وإحصاء الشوقيات المجهولة دون إسقاط ما تكرر من قصائد فى العملين مما جعله يزيد على شعر شوقى الحقيقى ناهيك عن استثنائه الشعر المسرحى وأرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام التى اعتمدناها فى إحصاءاتنا مستثنين منها اثنين وثلاثين بيتا ومائة (١٣٢ بيتا) جاءت كموشحة على وزن الرمل التام فى وسط الأرجوزة، وقد ضممناها لوزنها معتبرين إياها قصيدة قائمة بذاتها. كما ضممنا الف بيت ومائتين وثلاثة وأربعين هى مجموع ما تبقى من القصيدة لبحر الرجز التام ليرتفع بإضافتها إلى المرتبة الثانية فى سلم التواتر بدلا من السادسة وحتى نستطيع قياس النسب فلنطالع الجدول رقم (١).

---

[1]- انظر خصائص الأسلوب فى الشوقيات - د/محمد الهادى الطرابلسى - ص١٣، ١٤ - بلغ عدد أبيات الديوان عنده (١١٣٢٠ بيتا) والأرجوزة (١٣٩٥ بيتا) والشوقيات المجهولة (١٣٩٥ بيتا) والمسرح الشعرى (٦١٧٩ بيتا) وفى كل ذلك اختلاف بين عما جاء بدراستنا تلك من إحصائيات مما يحدث فرقا شاسعا فى التواتر الكمى للمقاطع.

جدول ص ٣٤

	المصدر / التواتر / البحر	ديوان شوقي					الشوقيات المجهولة					دول العرب وعظماء الإسلام		مجموع القصائد	مجموع الأشعار	المجموع الكلى	النسبة (%)	مجموع الأشعار الكلى	النسبة (%)
		عدد القصائد				عدد الأشعار	عدد القصائد				عدد الأشعار	قصائد	أشعار						
		قصيدة ٧+	قطعة ٤ : ٦	نتفة ٢ : ٣	يتيم ١		قصيدة ٧+	قطعة ٤ : ٦	نتفة ٢ : ٣	يتيم ١									
١	الكامل التام	٨٥	١	٩	١	٣١٩٧	٢٥	٨	٢٤	١	٧٣٩			١٥٤	٣٩٣٦	٢١٩	٢٩,٥٥	٥٠٩٧	٢٩,٣١
	الكامل المجزوء	٢٦	١	٨	-	٧٨٢	١٥	٦	٩	-	٣٧٩			٦٥	١١٦١				
٢	الرجز التام	٢٩	٣	-	-	٤١٧	٤	-	١	-	٥٨	١	١٢٤٣	٣٨	١٧١٨	٦٨	٩,١٧	٢٤١٣	١٣,٤٩
	مجزوء الرجز	١١	-	١	-	٢٤٣	٨	٣	-	-	٢٩٨	-	-	٢٣	٥٤١				
	مشطور الرجز	٢	-	-	-	١١٠	٤	١	-	-	٤٤	-	-	٧	١٥٤				
٣	الوافر التام	٣٢	١	٣	-	١٤٣٠	١٦	٢	١٣	-	٣٥٤			٦٧	١٧٨٤	٧٠	٩,٤٤	١٩٢٢	١١,٠٥
	الوافر المجزوء	٣	-	-	-	١٣٨	-	-	-	-	-			٣	١٣٨				
٤	الخفيف التام	٣٤	-	٢	-	١٤٧١	١١	٣	٩	١	٢٥٩			٦٠	١٧٣٠	٧١	٩,٥٨	١٨٤٨	١٠,٢٠
	الخفيف المجزوء	٣	-	١	-	٧٨	٢	١	٤	-	٤٠			١١	١١٨				
٥	البسيط التام	٣٤	٢	١	-	١٢٧٣	١٤	٧	٢١	١	٤٠٧			٨٠	١٦٨٠	٨٥	١١,٤٧	١٧٥٩	١٠,٠٩
	مخلع البسيط	١	-	-	-	٩	٣	-	١	-	٧٠			٥	٧٩				
٦	الرمل التام	٢٥	-	١	-	١٢٢٦	٩	١	١	-	١٣٧			٣٧	١٣٦٣	٥٣	٧,٢٨	١٥٢٣	٨,٧٥
	الرمل المجزوء	٩	-	١	-	١٢٩	٢	١	٣	-	٣١			١٦	١٦٠				
٧	الطويل	٢١	٢	٢	-	٨٧١	٩	٣	١٢	-	١٨٣			٤٩	١٠٥٤	٤٩	٦,٦١	١٠٥٤	٦,٠٦
٨	المتقارب	٢٣	-	١	-	٦٥٧	٦	٣	٤	-	١٠٤			٣٧	٧٦١	٣٧	٤,٩٩	٧٦١	٤,٣٧
٩	السريع	١٢	١	٢	-	٢٥٨	٦	١	٦	-	١١٨			٢٨	٣٧٦	٢٨	٣,٧٧	٣٧٦	٢,١٧
١٠	المجتث	٧	١	-	-	١٤٢	٥	٤	١٢	-	١٢٥			٢٩	٢٦٧	٢٩	٣,٩١	٢٦٧	١,٥٨
١١	الهزج	٧	-	١	-	١٢٦	٣	١	٣	-	٤٤			١٥	١٧٠	١٥	٢,٠٢	١٧٠	٠,٩٧
١٢	المتدارك التام	٤	-	-	-	٦٥	٢	-	-	-	١٥			٦	٨٠	٧	٠,٨٠	١٥٠	٠,٨٦
	المتدارك المشطور	١	-	-	-	٧٠	-	-	-	-	-			١	٧٠				
١٣	المقتضب	٢	-	-	-	١٢٤	-	-	-	-	-			٢	١٢٤	٢	٠,٢٦	١٢٤	٠,٧٠
١٤	المديد	-	-	-	-	-	٢	-	-	-	٣٧			٢	٣٧	٢	٠,٢٦	٣٧	٠,٢١
١٥	المنسرح	-	-	-	-	-	١	-	٢	-	١٢			٣	١٢	٣	٠,٤٠	١٢	٠,٠٦
١٦	الزجل	-	-	-	-	-	-	-	٣	-	٦			٣	٦	٣	٠,٤٠	٦	٠,٠٣
	المجموع	٣٧٢	١٢	٣٢	١	١٢٨١٦	١٤٧	٤٥	١٢٨	٣	٣٤٦٠	١	١٢٤٣	٧٤١	١٧٥١٩	٧٤١		١٧٥١٩	
	النسبة (%)	٥٠,٠٦	١,٦	٤,٣	٠,١٣	٩٥	١٩,٨٣	٦,٠٧	١٧,٢٧	٠,٤٠	١٩,٨٩	٠,١٣	٧,٨٥		١٠٠	١٠٠		١٠٠	

بمطالعة معطيات الجدول يتبين لنا ما يلى:

- استئثار ديوان شوقى بالكم الأوفى من شعره نفسا واتجاها إذ تجاوزت أشعار الديوان نسبة الثلثين (٧٣,١٥٪) هى نسبة اثنى عشر ألف بيت وستة عشر وثمانمائة (١٢٨١٦ بيتا) تليها نسبة الشوقيات المجهولة التى ضم جزءاها معا ثلاثة آلاف بيت وأربعمائة وستين (٣٤٦٠ بيتا) أى ما يعادل ١٩,٧٤٪) ثم تأتى الأرجوزة فى المرتبة الثالثة بنسبة (٧,٠٩٪) معادلة لألف وأربعين بيتا ومائتين (١٢٤٣ بيتا)
- انخفاض نفس شوقى داخل قصائده قياسا لكل أعماله إذ بلغ طول نفس القصيدة ثلاثة وعشرين بيتا تقريبا أما نفسه فى قصائد الديوان فهو أرفع من ذلك بكثير إذ بلغ ثلاثين بيتا تقريبا لكل قصيدة أما اتجاهه بالقياس لعدة قصائده فبلغ اتجاهه فى أعمال الديوان ما يربو عن (٦٠٪)، بينما بلغ نفسه فى الشوقيات المجهولة إحدى عشر بيتا تقريبا، ونعلل ذلك بكثرة المقطوعات داخل جزءى الشوقيات المجهولة قياسا إلى كثرة القصائد فى الديوان.
- أثبت شوقى قدرة هائلة على ركوب وزن الرجز نفسا واتجاها إذ جاءت أطول قصائده، بل أطول قصائد الشعر العربى عموما على بحر الرجز إذ بلغ طول نفسه فيها مداها كلها إلا جزء الموشحة الذى يمثل منها نسبة ٩٪ فقط.
- احتل الكامل فى شعر شوقى نصيب الأسد فتجاوزت نسبة اتجاهه إليه ما يزيد على نسبة اتجاهه إلى عشرة الأبحر الأخيرة فى الجدول ليثبت بذلك مدى قدرته على استغلال سعة صدر هذا البحر لكل أناته وزفراته ومدى مرونته الفائقة فى استيعاب تجارب شوقى متعددة النواحى متشعبة الجذور، كما أن نسبته تعادل تقريبا الأبحر الثلاثة التى تليه فى سلم التواتر.
- إذا اتجهنا إلى تبين نسبة اتجاه شوقى أى عدد الأشعار قصائد كانت أم مقطوعات أم نتفا لوجدنا أن القصائد فى الديوان غلبت على ما سواها غلبة بينة إذ نظم ثلاثمائة قصيدة وإحدى وسبعين فى مقابل اثنتى عشرة مقطوعة واثنتين وثلاثين نتفة وبيت يتيم واحد جاء على وزن الكامل التام بينما تراجعت نسبة القصائد جدا فى الشوقيات المجهولة قياسا إلى ما سواها، وذلك لأن معظم ما جاء فى ديوان الشوقيات المجهولة إنما هو مقطوعات أو نتف أو بقايا أعمال أضاعها إهمال شوقى فى تدوين شعره.

- بلغت نسبة اتجاهه إلى القصائد عامة ما يقرب من (٧٠٪) وهذه نسبة رفيعة تزيد على نسبة قرينة حافظ إبراهيم التى بلغت (٦٨٪ تقريبا)[١]. بينما بلغت نسبة المقطوعات حوالى (٨٪) وهى بالقياس إلى النتف تعد ضئيلة إذ بلغت نسبة الأخيرة حوالى (٢٢٪) بينما انعدمت نسبة الأيتام تقريبا.

- تجاوز شوقى كل سالفيه من شعراء العربية نفسا تجاوزا يند عن القياس إذ لم نعثر على شعر شاعر زاد عن هذه النسبة الهائلة من عدد الأبيات، ناهيك عن التميز فى النظم والبراعة فى الصياغة، وبالقياس إلى البحترى وهو كان غزير الإنتاج وافره وقد بلغ عدد أبياته (١٥٨٥٩ بيتا)[٢] وابن الرومى (من ١٦ : ١٧ الف بيت)[٣] وإلى معاصره حافظ أيضا الذى لم يبلغ شعره ثلث شعر شوقى (٥٨٣١ بيتا)[٤] ندرك مدى عبقرية شوقى.

- تختلف إحصاءاتنا اختلافا بينا مع كل من تناول شعر شوقى[٥] ليس لعيب فى تلك الدراسات، إنما لعدم اضطلاعها بكل ما توفر لدراستنا من أعمال الرجل، واهتمامها بدراسة جانب واحد من أعمال شوقى لا كل أعماله.

- اثبت شوقى، كما هو واضح من جدول التواتر، قدرة على النظم فى جميع أوزان العربية ماعدا المضارع ناهيك عن ركوبه أوزانا مخترعة كمشطور المتدارك فى رائعته

مال واحتجب   وادعى الغضب[٦]

وبحر الزجل الذى يخلط فيه بين العامى والفصيح كقوله عليه:

قالوا على شيخ الأحزاب   فى العباسية الجديدة

---

[١] - انظر البنية الإيقاعية فى شعر حافظ ابراهيم – رسالة ماجستير – محمود عسران – ص٢٩.

[٢] - انظر البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – رسالة دكتوراه – عمر خليفة بن إدريس – ص٣٧.

[٣] - الإنشائية العربية – جمال الدين بن الشيخ.

[٤] - البينة الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران – ص٢٦.

[٥] - أحمد شوقى الرجل وأعماله – بودولاموت – جـ٢ – ص٤٨٣، ٤٨٥ – خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٢١ : ٢٤ – موسيقى الشعر العربى – إبراهيم أنيس – ص٢٠٠.

[٦] - الديوان – جـ١ – ص٤٩.

دابر على كل الأبواب   ساعى يحسس (بجريدة)[1]

وكذلك قصيدته التى تحمل عنوان مرقص ثالث والتى جاءت على وزن مستفعلن فاعلن وهو وزن لم يعتمده العروضيون.

طال عليها القدم   فهى وجود عدم[2]

ناهيك عن ارتفاعه ببحر كالرجز إلى السماء وحطه الملحوظ من شأن بحر كالطويل الذى لم يتنح عن المرتبة الأولى حتى عصر شوقى الذى هبط به إلى الدرجة السابعة.

- وجدنا شوقى ينظم فى بحر كالمقتضب وهو وزن أنكره الأخفش وندر فى شعر القدماء بينما رأى فيه شوقى رأيا آخر فنظم عليه قصيدتين وقعتا فى أربعة وعشرين بيتا ومائة[3]
- اما من حيث تقسيم هذه الأبحر إلى مجموعات باعتبار مقاطعها فيكون التقسيم كالتالى:

المجموعة الأولى:

مجموعة ٣٠ مقطعا (١٨ قصيرا و١٢ طويلا) وهذه المجموعة تضم بحر الكامل فقط، وبحر الكامل بحر موحد التفعيلة ورد فى شعرنا العربى قديمه وحديثه بشكلين تام ومجزوء قال عنه حازم : من شأن الكلام ان يكون نظمه فيه جزلا،[4] وقال إن فيه حلاوة وحسن اطراد[5] وقال عنه د/عبده بدوى: فيه طواعية للعديد من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مترع بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحترمة، ويجمع بين الفخامة والرقة، والحركات فيه تغلب على السكنات وهذا يؤكد جانب الجزالة، فإذا كثرت السكنات وساعدتها حروف المد، كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب"[6]

---

[1]- الشوقيات المجهولة – جـ٢ – ص٦٧.
[2]- ديوان شوقى – جـ١ – ص١٣٩.
[3]- انظر صفحات ٥٨ – الديوان – جـ١ – ٤٢٣ – الديوان – جـ٢.
[4]- المنهاج – ص٢٠٥.
[5]- المنهاج – ص٢٦٩.
[6]- دراسات فى النص الشعرى – د/عبده بدوى – دار الرفاعى – الرياض – ١٩٨٤م – ص٥٦.

وقد تربع هذا البحر على قمة إبداع الأمير وطاوعه طواعية لم يسبقه لها شاعر فنظم عليه تسع عشرة قصيدة ومائتين (٢١٩ قصيدة) عادلت (٢٩,٥٥٪) نسبة اتجاه متفوقا على قرينه شاعر النيل الذى كانت نسبة اتجاهه إليه (٢٥,٣٧٪)[1] ناهيك عن ارتفاع نفسه فيه ارتفاعا يند عن المثيل إذا بلغت نسبة نفسه فيه (٢٩,٣١٪) فتساوى مع نسبة الاتجاه على وجه التقريب وقد بلغ متوسط القصيدة لديه على هذا الوزن حوالى ثلاثة وعشرين بيتا، وهى نسبة أرفع من نسبة حافظ.

كان اتجاه شوقى إلى التام واضحا إذ بلغت نسبة استعماله التام إلى المجزوء حوالى (٧٠٪ : ٣٠٪) أى ما يقابل (١٥٤ قصيدة : ٦٥ قصيدة) وهو معدل يؤكد مدى طواعية تشكلات هذا الوزن لما يعتمل بنفس شوقى من أحاسيس إلا أن طول النفس لديه ارتفع مع التام عن المجزوء إذ بلغت نسبة الأول إلى الأخير حوالى (٧٧٪ : ٢٣٪) وذلك لأن سر الصناعة فى هذا البحر تنويع النسبة بين الحركات والسكنات وهذا أمر يتوفر مع تمام البحر، أما المجزوء منه فهو نشيدى ترنمى، على حد وصف أستاذنا/عبدالله الطيب[2].

كان اتجاه شوقى فى استعماله الكامل وزنا إلى القصائد أكثر منه إلى ما دونها إذ استعمله إطارا وزنيا لاثنتين وخمسين قصيدة ومائة تليها النتف التى بلغت تسعا وأربعين نتفة أغلبها فى الشوقيات المجهولة بينما تراجعت نسبة استعماله المقطوعات وبخاصة فى الديوان، ومثلها الأيتام إذ لم يصغ إلا يتيمين تامين أحدهما فى الديوان والآخر فى الشوقيات المجهولة.

والناظر لتوزيع الأغراض على الأبحر يجد مرونة منقطعة النظير فى استعمال الكامل إطارًا وزنيا مع جميع الأغراض إذ لم يخل غرض فى شعر شوقى من تام الكامل أو مجزوئه، وكانت أطول وأبدع قصائده على هذا الوزن رائعته "النيل"[3]

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران – ص٣٢ – وقد نظم شوقى على وزن الكامل ما يقترب من مجموع شعر حافظ كله والذى بلغ (٥٨٣١ بيتا).

[2]- المرشد إلى فهم أشعار العرب – عبدالله الطيب – دار الفكر – بيروت – ط٢ – ١٩٧٠م – ص٩٨ وما يليها.

[3]- الديوان – جـ١ – ص٢٣٣.

من اى عهـــد فى القـــرى تتدفق　　وبأى كف فى المـــدائن تغـــدق

ومن السـماء نزلت ام فجـرت من　　عليا الجـنان جدا ولا تترقـرق

وبأى عين ام بـأيــة مزنــة　　ام اى طوفــان تفيض وتفهـق

وبـأى نـول أنت ناســج بــردة　　للضفتين جديدهـــا لا يخلــق

متفاعـلن – متفاعـلن – متفاعـلن　　متفاعـلن – متفاعـلن – متفاعـلن

ب ب - ب -/ب ب - ب -/ب ب - ب -　　ب ب - ب -/ب ب - ب -/ب ب - ب -

وقد بلغت ابيات هذه القصيدة ثلاثة وخمسين بيتا ومائة (١٥٣ بيتا) وامتاز هذا الوزن فى هذه القصيدة بجرس واضح وطواعية حركية غريبة وتحمل شديد لفخامة القاف المضمومة كحرف روى كما أن انبساط صدره ساعد على استيعاب افتنان شوقى وتلوينه الإيقاعى، كما أثبت رضوخا فنيا عجيبا لتناوح شوقى بين الخبر والإنشاء على مدار القصيدة، كما استوعب كل شيت الإبداع لدى شوقى فكرا وصورا ولغة وإيقاعا وساعده على التألق والظهور على مدار العمل كله.

المجموعة الثانية:

وهى مجموعة (٢٨ مقطعا) وهى تضم بحرين من دائرة المختلف وهما الطويل والبسيط، وهما بحران متنوعا التفاعيل مما يفسح للتنويع مجالا بعيدا عن الضيق والتقوقع، ومقاطع هذه المجموعة منها عشرون مقطعا طويلا وثمانية مقاطع قصار.

١- الطويل:

هو بحر خضم، يستوعب مالا يستوعب غيره من المعانى، ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، وربما فى شعر المتقدمين لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصى من المولدين"[١]

---

[١]- إلياذة هوميروس – سليمان البستانى – دار إحياء التراث العربى – بيروت – د ت – ص٩١.

وقال عنه حازم: إنه من الأعاريض الفخمة الرصينة التى تصلح لمقاصد الجد، ومن شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا"[١]

إلا أننا لا حظنا تراجعا ملحوظا لهذا الوزن فى شعر شوقى إذ احتل المرتبة السابعة "ولنا أن نؤكد أن حافظا وشوقيا كليهما قدما الدليل القاطع على تزحزح الطويل عن مرتبته القديمة إذ احتل عند حافظ المرتبة الثالثة – وعند شوقى المرتبة السابعة"[٢]

وقد استعمله شوقى إطارا وزنيا لتسع وأربعين قصيدة فبلغت نسبة اتجاهه إليه (٦،٦١) وهى نسبة ليست لائقة بما يتمتع به هذا الوزن من شعبية عروضية وأقل منها نسبة نفسه فى هذا البحر والتى بلغت (٦،٦) ليصل بهذا متوسط القصيدة لديه على هذا الوزن إلى واحد وعشرين بيتا تقريبا وهو معدل شبه عادى، وحرى بالإلماح أن نسبة اتجاهه إلى هذا الوزن قد تعادلت على وجه التقريب فى مصدرينا الأساسيين الديوان والشوقيات المجهولة (٢٥ : ٢٤) إلا أن القصائد غلبت على ما دونها فى الأول بينما تفوقت النتف والمقطوعات فى الأخير تفوقا يشى بما سلف أن أكدناه من أن الشوقيات المجهولة إنما تحوى بقايا قصائد أضاعها إهمال شوقى، ويؤكد هذا الزعم كون وزن الطويل لا يصلح للمقطوعات قدر صلاحيته للقصائد والمطولات، وهذا واضح أيضا من ارتفاع نفس شوقى فى الديوان (٨٧١ بيتا) عنه فى الشوقيات المجهولة (١٨٣ بيتا).

وقد بلغت أطول قصائد شوقى على وزن الطويل مائتين وستين بيتا وفيها يهنئ الأتراك بالانتصار على اليونانيين ومطلعها

بسيفك يعلو الحق والحـــق أغلب ... وينصر دين الله أيـــان تضرب[٣]

---

[١]- المنهاج – ص٢٠٥.
[٢]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران – ص٣٤.
[٣]- الديوان – جـ١ – ص٢٧٥.

ومن بين أبياتها:

ولا حت بآفـــاق العـــــدو ســـرية	فـــوارس تبدو تـــــارة وتحجـب
نواهض فى حزن كما تنهض القطـــا	رواكض فى سهل كما انســـــاب ثعلب
قليلـــون من بعد كثيرون أن دنـــوا	لهـــم ســـكن آنـــا وآنـــــا تهـيب
فقالت شهدت الحرب أو انت موشـــك	فصفنا فأنـــت الباســـــل المتـــأدب
ونادت فلبى الخيــــل من كل جانب	ولبـــى عليها القســـــور المتـــرقب
خفـــافا إلى الداعى ســــراعا كأنمـــا	من الحـــــرب داع للصـــــلاة مثـــوب
منيفين من حول اللـــــــواء كأنهم	له معقـــــل فوق المعاقـــــل أغلـــب
فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن	فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن
ب - - /ب - - - /ب - - /ب - ب -	ب - - /ب - - - /ب - - /ب - ب -

رصانة وجزالة ومتانة وقوة واتساع ورحابة صدر وتنوع إيقاع وانسيابية تعبير، طلاقة ولطف تنغيم وخفاء جرس وتناسب مع الملحمية والتراثية والتعبير عن الماضى، قدرة على استيعاب لغة شوقى التى تشبه لغة القدماء والمطلع يدلك على ذلك إذ تشعر أنك أمام أنبل شعراء العصر العباسى وأكفأ مادحيهم ، ناهيك عن استيعاب التفاعيل المتشابهة فى البحر للبنى المتوازنة فى التركيب والمتقابلة فى المعنى (تبدو – تحجب) (حزن – سهل) (نواهض – رواكض) (قليلون – كثيرون) (خفافا – سراعا) إلى جانب طائفة البنى التى تعتمد التكرار محسنا صوتيا (الحق – الحق) (آنا – آنا) (أنت – أنت) (لبى – لبى) (الداعى – داع) (معقل – المعاقل) فضلا عن حزمة من أحرف الصفير بديعة الوقع بينة التأثير والتى تصنع عبر القصيدة لونا من الهسيس الممتع المحبب، هذا ولا يخفى ما للتوازن الرأسى القائم على عمودية البنى وتواليها بشكل يصنع ثقلا إيقاعيا لبنى الصدور الوزنية وكذلك بنى الأعجاز، فعلى الأول نحو قوله ← فقالت ← فعولن ب - -

ونادت ← فعولن ب - -

وعلى الثانى قوله المتأدب – المترقب اللتين تربطان التنويع الناجم عن تداخل تفعيلتى البيت الأخيرتين (فعولن – مفاعلن) كل ذلك إضافة إلى قدرة هذا البحر على إتاحة فرصة تامة لبنية التصوير أن تمتد كما عن لها، وأن تتقلص إذا شاءت أن تختزل نفسها دون إخلال بنظام البيت الذى ينساب متدفقا نحو الباء المضمومة بقدرتها كحرف مجهور ذى ثقل ارتكازى على امتصاص فورة الأوزان وثورة البنى المتراكبة.

٢- البسيط:

عمدة أوزان التلاعب بمقادير الإيقاع "له سباطة وطلاوة"[١] على حد تعبير حازم. ويأتى فى شعرنا العربى بشكلين تام وللتام عظمة لا تخفى ودندنة لا تنكر، ومخلع وبه فطرية وسذاجة تثقل حينا وتطرب أحيانا، إلا أنه استهجن من قبل المتأخرين. استعمله شوقى بشكليه فصاغ على تامه ثمانين قصيدة ومقطوعة ونتفة وصاغ على مخلعه أربع قصائد ونتفة فبلغ بذلك (١١,٤٧٪) اتجاها ليأتى فى المرتبة الخامسة بينما كان عند حافظ فى المرتبة الرابعة[٢] وحرى بالإلماح أن اتجاه شوقى إليه فى الشوقيات المجهولة تفوق على اتجاهه إليه فى الديوان (٤٧ : ٢٨) إلا أن للنتف تفوقا ملموحا على ما سواها فى الأول إذ بلغت اثنتين وعشرين نتفة أى ما يعادل نتف ومقطوعات العملين مرتين تقريبا.

نظم شوقى ألفا وستة وخمسين وسبعمائة بيت (١٧٥٦ بيتا) على هذا الوزن ليصل لنسبة (١٠,٩٪) هى نفسه فى هذا الوزن بمعدل عشرين بيتا على وجه التقريب للقصيدة الواحدة وهذا البحر تلاءم مع معظم الأغراض فى شعر شوقى إلا أنه كثر مع الغزل وعظم مع النبويات التى جاءت أطول وأعظم وأبدع قصائده عليه وهى نهج البردة التى يقول فيها.

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم[٣]

---

[١]- المنهاج – ص٢٦٩.
[٢]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – ص٢٧.
[٣]- الديوان – جـ١ – ص٦١٧.

ومن بين أبياتها قوله:

يا نفس دنيـــاك تخفى كل مبكيـــة	وإن بـــدا لك منها حســـن مبتســـم
فضى بتقـــواك فاها كلمـــا ضحكت	كما يفض أذى الرقشـــــاء بالشـــرم
مخطـوبة منـذ كان الناس خاطبـــة	من أول الـــدهر لم ترمـــل ولم تئم
يفنى الزمـــان ويبقى من إساءتهـــا	جـــرح بـآدم يبكى منــــه فـــى الأدم
لا تحفـــلى بجناهـــا أو جنايتهـــا	المـــوت بالـــزهر مثل المـوت بالفحم
كم نائم لا يراهـــا وهى ســـاهرة	لولا الأمانى والأحـــــلام لم ينـــم
طـــورا يمدك فى نعمى وعافيـــة	وتارة فى قـــــرار البؤس والوصـــم
صلاح أمرك للأخـــلاق مرجعـــه	فقوم النفس بالأخــــلاق تســـتقم
والنفس من خيرها فى خـير عافية	والنفس من شـــرها فى مرتع وخـــم
مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن	مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلو
--ب-/ -ب-/ --ب-/ ب ب-	--ب-/ -ب-/ --ب-/ ب ب-

إن طواعية البسيط لا تعادلها طواعية بحر متنوع التفاعيل على الإطلاق إضافة إلى ما يحدثه التنوع من تنويع نغمى، وتلوين إيقاعى، وارتفاع وهبوط بدرجة الدندنة الداخلية للكم الموسيقى وهو بحر "يتفق مع الشجن والتذكر والحنين، يكثر فى الشعر الدينى وهو بحر طيع للإنشاد الدينى إذ يعطى التموج والانسيابية والإيقاع الذى يعطى النفس حالة من حالات السمو والصفاء[1]، وهو يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالى"[2] وكل ماسبق من خصائص البسيط تؤكده الأبيات التى بين أيدينا فضلا عن حزمة ليست يسيرة من الارتكازات الإيقاعية ذات الثقل التنغيمى المرهف والتى لم يخل منها بيت مما سبق إن لم تتعدد داخل البيت نفسه مرارا وتكرارا فمن طباق دلالى إلى تكرار صوتى إلى ترديد إلى تجنيس إلى انسجام إلى تواز تتآزر جميعها لتخرج هذه اللوحة المزركشة بجميل البنى فتأمل (تخفى/بدا) (مبكية/مبتسم) (فضى/يفض) (مخطوبة/خاطبة) (ترمل/تئم) (يفنى/يبقى) (آدم/الأدم) (جناها/جنايتها)

---

[1]- دراسات فى النص الشعرى – د/عبده بدوى – ص٧٢.
[2]- دراسات فى النص الشعرى – د/عبده بدوى – ص١٨٠.

(الموت/الموت) (الزهر/الفحم) (نائم/ساهرة) (نائم/لم ينم) (طورا/تارة) (نعمى/بؤس) (عافية/الوصم) (الأخلاق/الأخلاق) (قوم/تستقم) (النفس/النفس) (خيرها - شرها) (عافية/وخم) - أعتقد أن هذه الحزمة الفريدة من الارتكازات الصوت/دلالية تكفى لأن تعطينا إحساسا بمدى ما يستطيع تنويع وزن البسيط من فعله بإيقاع الشعر العربى، فضلا عن الانسجامات الصوتية المتكررة داخل الأبيات والممهدة لجهرية الميم المكسورة.

وشوقى فى استعماله مخلع البسيط أيضا خالف من رأى فى المخلع ثقلا واضطرابا[1] فكان استعماله إياه متميزا به طرب وحجلان بخفة كقوله عليه:

رأيت قـومـى يـــذم بعض	بعضـــا إذا غـــابت الوجـــوه
وإن تلاقـــوا ففى تصاف	كأن هـــذا لـــذا أخـــــوه
كريمهم لا يســــد سمعا	ووغـــدهم لا يســد فـــوه
وكلهم عـــاقـــل حكيـــم	وغيره الجـاهـــل الســـفيه
وذا ابن من مـــات عن كثير	وذا ابن من قـــد ســـما أبوه
وذا بإســـلامـه مـــدل	وذا بعصيـــانـــه يتيـــــه[2]

وأعتقد أن ما بها من توازن إيقاعى وثراء نغمى يغنى عن التعليق

المجموعة الثالثة:

وتتكون من (٢٦ مقطعا) (١٤ قصيرا، و١٢ طويلا) وتضم بحر الوافر فقط، ولهذا البحر ثقله واحترامه فى قديم الشعر وحديثه على السواء وقد أثبت لدى شوقى طواعية شديدة إذ ارتفع به ارتفاعا ملحوظا ستوضحه الدراسة الآنية فيما بعد ولولا تفوق الرجز بمنظومة دول العرب وعظماء الإسلام لظل الوافر لدى شوقى متربعا على المرتبة الثانية فى التواتر دونما منازع وهو يرد تاما ومجزوءا وقد استعمله شوقى فى مظهريه مستغلا مرونته وطواعيته وتدفق أنغامه فلم يخل غرض من أغراض شعره تقريبا من هذا الوزن،

---

[1]- د/الطيب - المرشد - ص٨٤، ود/عبدالحميد الراضى - شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية مطبعة بغداد ١٩٦٨م - ص١٣٨ - وقدامة بن جعفر كذلك وكان قد ضرب على هذا الوزن مثالا لقبح الوزن.
[2]- الشوقيات المجهولة - جـ١ - ص٢٠٦.

إذ بلغت نسبة اتجاهه إليه حوالى (٩,٤٤٪) مقابلة لسبعين قصيدة وقد تفوق تاليه عليه فى نسبة الاتجاه إلا أن نفس شوقى فى الوافر كان أرفع منه فى الخفيف إذ صاغ عليه اثنين وعشرين بيتا وتسعمائة وألفا (١٩٢٢ بيتا) أى بنسبة حوالى (١١,٠٥٪) وبلغ متوسط القصيدة لديه حوالى (٢٧ بيتا) وهو متوسط مرتفع وما هبط به هكذا سوى كثرة المقطوعات على هذا الوزن وبخاصة فى الشوقيات المجهولة التى خلت من المجزوءات على هذا الوزن تماما، وحرى بالإلماح أن نسبة المجزوءات عامة فى استعمالات شوقى لهذا الوزن لا تقاس بنسبة التوام إذ تمثل (٣ : ٦٧) وهو معدل لا يذكر، والجدير بالذكر أن ست عشرة قصيدة من اتجاه شوقى لهذا الوزن قد تجاوزت الخمسين بيتا وهو معدل ينم عن مدى ارتياح شوقى للوافر إطارا وزنيا لأعماله ومن أروع قصائده على هذا الوزن (توت عنخ آمون).

قفى يا أخت يوشع خبرينا	أحاديث القرون الغابرينا[١]

ومن بين أبياتها قوله:

ومالك لا يعد وكل مال	سيفنى أو سيفنى المالكينا
وجدت مذاق كل تليد مجد	فكيف وجدت مجد الكاسبينا
نشرت صفائحا فجزتك مصر	صحائف سؤدد لا ينطوينا
فإن تك قد فتحت لها كنوزا	فقد فتحت لك الفتح المبينا
فلا قارون فوق الأرض إلا	تمنى لو رضيت به قرينا
سبيل الخلد كان عليك سهلا	وعادته يكد السالكينا

لقد أثبت هذا الوزن صلاحية للفخر وصلاحية لاستيعاب كل شيت التلوين الإيقاعى فتأمل مواطن الارتكاز النبرى ومواضع التنغيم الصوتى وتأمل سعى الكتل المتشابهة لاحتلال مواطن الثقل الوزنى فضلا عما صنعته بنية التكرار من تناغم لم يضاهها فيه سوى بنية التجنيس بنوعيه الكلمى والصوتى فعلى الأول وجدنا (سيفنى – سيفنى) (صفائحا – صحائف) (قارون – قرينا) وعلى الثانى وجدنا عصبية صوتية شديدة تمثلت فى استدعاء الأصوات ما يضاهيها كجيم البيت الثانى وصاد البيت الثالث

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص٢٥٦.

وفـاء البيـت الرابـع وقـاف البيـت الخـامس وسـين البيـت الأخـير، ناهيـك عـن الترصـيف الصوت/تركيبى الممهد للنون المشبعة الممثلة لروى القصيدة.

المجموعة الرابعة:

وتتكون من ٢٤ مقطعا (٦ مقاطع قصيرة و١٨ مقطعا طويلا) وتضم أبحرا عدة ومن دوائر مختلفة.

١- الرجز:

وهو أصل الشعر العربى ويستعمل تامـا ومجـزوءا ومشـطورا ومنهوكـا وقـد أثبـت شـوقى براعـة تنـد عـن القيـاس فـى استعمال هـذا الـوزن إذ اسـتعمله فـى جميـع صـوره، وباقتدار فنى عجيب وإن خلا شعره الغنائى من شكله الأخير إلا أن شعره المسرحى قد عـج به وهذا ما ستوضحه الدراسة فيما بعد.

- احتل هذا البحر المرتبة الثانية إذ استعمله شوقى بمظهريه موحد القافية ومتنوعها أى قصيدا وأراجيز بتمامه وتجزئته وشطره فى ثمـان وسـتين قصـيدة أى مـا يقابـل نسـبة (٩,١٧٪) وإن قـل مـن تاليـيه اتجاهـا إلا أنـه ارتفـع عنهمـا نفسـا إذ احتضـنت تفاعلية ستة وأربعين وثلاثمائة وألفى بيت مـن الشـعر (٢٣٤٦ بيتـا) وهـو معـدل بـه رفعة عجيبة صنعتها رائعته دول العرب وعظماء الإسلام التى عوضت قصـر نفسه فى التام من هذا الوزن إذ الغلبة للمجزوء على التـام فـى مجمـوع الـديوان والشـوقيات المجهولة.
- لوحظ ارتفاع متوسط القصيدة فى هذا الوزن وذلك لغلبة النفس على الاتجاه، فقد بلغت عنده أربعة وثلاثين بيتا للقصيدة الواحدة وهـى نسـبة مـرتفعـة بالقيـاس إلى غيره من الأوزان.
- كما لوحظ أن شوقى كاد يوقف هذا الوزن على أغراض بعينها كالتاريخ لتناسـبه مـع المطولات التى تتسع للقصص الشعبى وأخبار الفتوح. وكـذلك الشـعر التعليمـى الـذى أوقف شوقى معظمه على هذا الـوزن، "وقـد اختـير هـذا الـوزن لـنظم المتـون العلميـة لسهولة نظمه"[1] فهو وإن خلت منه الأغراض الجادة كالتحية والتكريم والغزل الشوقى

---

[1] إلياذة هوميروس – البستانى – ص٩٣، ٩٤.

إلا أنه تكشف فى المتنوعات وحديقة الأطفال، وبخاصة ما جاء منها على سبيل الحكاية ذات التأثير الذى يبتغيه شوقى وقد بلغ عدد قصائده على الرجز فى هذا الصدد ثمانيا وأربعين قصيدة أى ما يزيد على ثلثى اتجاهه الكلى لهذا البحر وهذه دقة فى اختيار الوزن إطارًا تحسب لشوقى لعلمه اليقينى بمناسبة هذا الوزن دون غيره من أوزان العربية للإنشاد الذى يحلو، لخفة فيه وليونة، للأطفال وبخاصة لأنهم يميلون بفطرتهم لما بالأوزان المنغمة من فطرية وسذاجة، كما أن بالحكاية دائما حركة وسرعة لا يتناسب معها سوى وزن الرجز ودليل ذلك مجئ كل طرديات العصر العباسى تقريبا على هذا الوزن.

ولعل أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام أكبر دليل على براعة شوقى فى ركوب هذا الوزن وبخاصة أنها جاءت أرجوزة ففرضت عليه لونا من الاختيار مؤطرا معهودًا فألزم نفسه ما لا يلزم كثيرا مما جعل لها نقلا إيقاعيا يذكرنا بما كان يفعله الحادى قديما لذكرى مولد الرسول صلى الله عليه وسلم فتأمل قول شوقى فى هذه الأرجوزة.

تبارك الرحمن ذو الإحسان   مميـــزا الإنســـان باللســـان

لولاه لم ينهض بسائر النعم   ولا عـــدا فى الأرض ســـائر النعم

فهو أداة العلـــم والبيـــان   وهيكل الحكمـــة والأديـــان

ومفجـــر الفكـــر والاختراع   ومســـتقى اللهـــاة واليـــراع

وصـــدف المنظوم والمنثـــور   ومصحـــف العلـــوم والمأثـــور

ومســـكة العمران بين النـــاس   على العصـــور وعـــلى الأجنـــاس[1]

متفعلن – مستفعلن – مستفعل   متفعلن – مســتفعلن – مســـتفعل

ب-ب-/--ب-/--ب-   ب-ب-/--ب-/--ب-

تجد أن هناك لونا من الثقل الارتكازى الكائن فى التقفية التى تدمج نهاية الشطر الأول مع نهاية الشطر الثانى، وقد ألزم شوقى نفسه بتكرار ثلاثة أحرف مما يصنع نغما داخليا يقابل نغم الختام ليتوافق وانسيابية الأرجوزة، ولم يوفق شوقى فى نظم

---

[1]- أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام – ص٨.

الرثاء على مجزوء هذا البحر إذ فرضت عليه خفة المجزوء منه ورشاقته أن يحول مقام الرثاء إلى مقام تعليم ووعظ وحكمة إذ قال على مجزوئه يرثى الأميرة فاطمة إسماعيل[١].

فاطم من يولد يمت	المهد جسر المقبره
وكل نفس فى غد	ميتة فمنشره
وإنه من يعمل الـ	ـخير أو الشر يره
وإنما ينبه الـ	ـغافل عند الغرغرة
يلفظها حنظلة	كانت بفيه سكرة
ولن تزال من يد	إلى يد هذى الكره

٢- الخفيف:

هو "أخف البحور وأطلاها، يشبه الوافر لينا، ولكنه أكثر منه سهولة وأقرب انسجاما. وإذا جاء نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس فى جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعانى"[٢] يستعمل تاما ومجزوءا وقد استعمل شوقى شكليه فأجاد أيما إجادة وقد شغل المرتبة الثالثة اتجاها بنسبة (٩,٥٨٪) أى ما يقابل إحدى وسبعين قصيدة (٧١ قصيدة) احتوت أربعة وسبعين بيتا وسبعمائة وألف (١٧٧٤ بيتا) هى نفسه على هذا الوزن بما يقابل نسبة (١٠,٢٠٪)، وقد وقع هذا الوزن بكثرة فى ديوان شوقى بينما تراجعت نسبته فى الشوقيات المجهولة وكانت الغلبة للمطولات على ما دونها (٥٠ : ٢١) وللتوام على المجزوءات (٦٠ : ١١) وإن تميز استعمال مجزوئه تميز فهم وتذوق بلغت أطول قصائد شوقى على هذا الوزن تسعين بيتا ومائتين وهى رائعته "كبار الحوادث فى وادى النيل"[٣]

---

[١]- الديوان – جـ٢ – ص٤٥٨.
[٢]- إلياذة هوميروس – البستانى – ص٩٣.
[٣]- الديوان – جـ١ – ص١٦٩.

همت الفلك واحتـــــواها المـــاء	وحـــداها بمن تقل الرجـــاء
ضـــــرب البحر ذو العباب حواليـ	ـــــها سماء قد أكبرتها السمـــاء
ورأى المارقـــون من شـــرك الأر	ض شباكا تمدها الدأمـــــاء
وجبالا موائجا فى جبـــــال	تتـــــدجى كأنها الظلمـــاء
ودويا كما تأهـــبت الخيـــــ	ـــل وهـــاجــت حماتها الهيجـــاء
لجة عند لجـة عند أخـــــرى	كهضاب ماجت بها البيــــداء
فاعلاتن –متفعلن – فـاعلاتن	فعـلاتن – مستفعلن – فاعـلات
-ب--/ ب-ب-/ -ب--	ب ب--/ --ب-/ -ب-ب

ستلاحظ تـدفقا وانسيابية عجيبين، وستلاحظ أيضا تلاحقا نغميا رفيعا يأسرك ويربطك بالعمل لتتم قراءته، وستلاحظ جلجلة ورنينا موسيقيا رصينا، ولن يخفى عليك ما بالوزن من خفة وما بالنغم من رشاقة وما بالألفاظ من طواعية تتيح للأصوات أن تستدعى أمثالها فالهاء تحتل مساحة التنغيم فى البيت الأول وكأن الهاء المنطلقة فى فضاء الجو تحاكى السفينة الماخرة عباب الماء، والراء فى البيت الثانى وما تحدثه بجهريتها من صخب يشبه صخب تلاطم الأمواج بل ويحاكيه صوتيا، وجدلية الراء مع الهمزة وما تصنعاته فى إيقاع البيت الثالث وكذلك حوار صوت الجيم مع أمثاله فى البيت الرابع وما يصنعه من ثقل نبرى يعد مرتكزا له وقعه العنيف ناهيك عن حوار المتشابهات الكتابية والصوتية فى البيت الخامس (الحاء والجيم والخاء والهاء) وبنية التكرار وما تصنعه فى إيقاع البيت الأخير من تأثير لا يخفى، تحتضن كل ذلك رحابة صدر وطواعية نغم البحر الذى يصدق على نغمة مسماه.

٣- المتقارب:

هو بحر موحد التفعيلة يأتى تاما ومجزوءا وقد استعمله شوقى فى شكله الأول فقط وقيل "إن الكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها"[١] وقد احتل هذا الوزن المرتبة

---

[١]- المنهاج – القرطاجنى – ص٢٦٨.

الثامنة فى سلم التواتر بسبع وثلاثين قصيدة بما يقابل (٤,٩٩٪) نسبة اتجاه و(٤,٣٧٪) طول نفس وهى النسبة المقابلة لواحد وستين بيتا وسبعمائة (٧٦١ بيتا) وقد كان القسط الأوفى نفسا فى الديوان والجدير بالذكر أنه لم توجد قصيدة واحدة تجاوزت الثمانين بيتا على هذا الوزن وكأن سذاجة النظم عليه قد عاقت شوقى عن الإسهاب وذلك لما بهذا الوزن من فطرية وانتظام ممل يشبه الخطوة العسكرية التى تتكرر آليا بدون تنويع ناهيك عن كون تفعيلته خماسية مما يضيق مساحة التداخلات الصوت/دلالية عند شوقى، ولكن يحسب لخفة هذا الوزن أنها صنعت لذاتها ما يجعل لها دورانا فى كل الأغراض لدى شوقى إذ لم يخل منها غرض تقريبا، واستعمله شوقى بتمكن فى الرثاء[1] وكذلك فى الوصف وأبدع وأطول قصائده عليه رائعته "أبو الهول"

أبا الهول طال عليك العصر ... وبلغت فى الأرض أقصى العمر[2]

وأبدع ما فى القصيدة هو قدرة شوقى على إيراد الأعلام وإدخالها فى الوزن ببراعة شديدة، فعلم يستقل بكم وزنى وآخر يداخل بين وزنين وفى الحالين لا تكاد تقع على ثغرة تعاب على الصياغة فتأمل قوله:

يقل أبو المسك عبدًا له ... وإن صاغ أحمد فيه الدرر
وأنست موسى وتابوته ... ونور العصا والوصايا الغرر
وعيسى يلم رداء الحيا ... ء ومريم تجمع ذيل الخفر
وعمرًا يسوق بمصر الصحا ... ب ويزجى الكتاب ويحدو السور
فكيف رأيت الهدى والضلا ... ل ودنيا الملوك وأخرى عمر
ونبذ المقوقس عهد الفجو ... ر وأخذ المقوقس عهد الفجر
وتبديله ظلمات الضلا ... ل بصبح الهداية لما سفر

---

[1]- انظر الجزء الثانى من الديوان - صفحات ٤٠٨ - ٤٤٧ - ٥٠٠ - ٥٥٣ - ٥٥٥ - ٥٩٢.
[2]- الديوان - جـ١ - ص١٩٢.

٤- المنسرح:

وهو بحر ثلاثى الوحدة، يستعمل تاما ومنهوكا وقد استعمل شوقى صورته الأولى فى اثنى عشر بيتا فقط هى طول نفسه فى هذا البحر الذى احتل المرتبة قبل الأخيرة، لذا فتأثيره فى كم التواتر أو كم المقاطع لا يكاد يكون ذا بال يذكر على الإطلاق، صاغ عليه شوقى قصيدة ونتفتين[١]، وكلها جاءت فى الشوقيات المجهولة فلم يرد لشوقى عليه بيت واحد فى الديوان وذلك لما يعترى وزنه من خلط، ولما بتفعيلته الثانية من طى ملازم يوقع الناظم والمقطع دائما فى خطأ، لذا عد من الأوزان المهجورة تقريبا فى شعرنا الحديث، ولا نستطيع أن نربطه بعاطفة بعينها ولا بغرض بعينه، ودليل ذلك أن قصيدة شوقى الوحيدة على هذا الوزن جاءت نظما خاليا من العاطفة لتكتب على قبر "مصطفى عاكف"

فى القبر أم فى فؤادى الواجف	عكفت يا ابنى ولم تـــزل عاكف
آنست فى القـــبر خـــير والدة	من حيث أوحشـــت والدًا لاهف
فمن له بالحمـــــام بعــدكما	يلقـــــاه لا كارها ولا خـــائف
يا غربة فى العلوم ما طويت	إلا بســـيف المنيـــة الخـــاطف
وياشـــبابا بـــدا لـــــه ثمر	ما كان غـــير الـــردى له قاطف
متفعلن–مفعولات – مستعلن	مستفعلن – مفعولات – متفعلن
ب ـ ب ـ/ ـ ـ ـ ب/ ـ ب ب ـ	ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ـ ب/ ب ـ ب ـ

المجموعة الخامسة:

وتتكون من (٢٢ مقطعا – ٦ مقاطع قصيرة و١٦ مقطعا طويلا) وتضم أبحر السريع والرمل والمديد والمتدارك.

١- الرمل:

قال عنه حازم إن فيه لينا وضعفا[٢] وقد شغل فراغ المرتبة السادسة فى شعر شوقى واستعمله بشكليه التام والمجزوء وقد تواتر فى الديوان والشوقيات المجهولة وأرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام إذ صاغ شوقى عليه موشحا بلغ اثنين وثلاثين بيتا

---

[١]- الشوقيات المجهولة – جـ١ – صفحات ١٤٩ – ٢٩٠ – ٣٠٩.

[٢]- المنهاج – ص٢٦٨.

ومائة، وارتفعت نسبة القصائد فى استعماله قياسا إلى الأشكال الأخرى على الشكلين التام والمجزوء وبلغت نسبة اتخاذه هيكلا وزنيا (٧,٢٨٪) أى ما يقابل عدد أربع وخمسين قصيدة، وبلغ طول نفسه فيه ثلاثة وعشرين بيتا وخمسمائة وألف أى ما يعادل نسبة (٨,٧٥٪) وهى نسبة مرتفعة إذ صاغ شوقى على هذا الوزن ما يعادل ما صاغه حافظ عليه أربع مرات[١] والحرى بالإلماح أن قصائد شوقى فى الشوقيات المجهولة تتسم بالقصر إذ لم تتجاوز أطول قصائده على هذا الوزن ثلاثة وعشرين بيتا، بينما نلمح له طول نفس ملموس فى شعر الديوان إذ بلغ متوسط القصيدة فى شعر الديوان سبعة وثلاثين بيتا بينما فى الشوقيات المجهولة بلغ المتوسط تسعة أبيات تقريبا وهى نسبة لا تكاد تذكر، ويحسب للرمل أن له دورانا حسنا على معظم الأغراض مما يدلل على طواعيته الشديدة، وأبدع قصائد شوقى على هذا الوزن هو موشحه "صقر قريش" الذى تكرر فى الديوان[٢] ودول العرب وعظماء الإسلام[٣] وبلغ عدد أبياته (١٣٢ بيتا) ومن بين أبياته قوله:

ناح إذ جفناى فى أسر النجوم	رسفا فى السهد والدمع طليق
أيها الصارخ من بحر الهموم	ما عسى يغنى غريق عن غريق
إن هذا السهم لى منه كلوم	كلنا نازح أيك وفريق
قلب الدنيا تجدها قسما	صرفت من أنعم أو أبؤس
وانظر الناس تجد من سلما	من سهام الدهر شجته القسى
فاعلاتن – فعلاتن – فعلن	فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلن
-ب--/ ب ب--/ ب ب-	-ب--/ -ب--/ -ب-

تشغلك الموسيقى الخارجية لهذه المقطوعة أكثر من الموسيقى الداخلية، على الرغم من سمو الأخيرة ورفعتها، إلا أن الأولى برزت من خلال اتخاذ الرمل إطارا موسيقيا، وللرمل أسره وانسيابيته ولهذين ما لهما من تأثير فى المتلقى، وكذلك من خلال تنويع القوافى وصوغ المقطوعة على شكل موشح إذ إن العمل كله يدور على صقر قريش عبدالرحمن الداخل منشئ الدولة الإسلامية العربية الأموية فى الأندلس موطن

---

[١]- انظر رسالتنا فى حافظ ص٣٨.
[٢]- الديوان – جـ١ – ص٢١٤.
[٣]- دول العرب وعظماء الإسلام – ص٧٨.

الموشحات وبيئتها الغفل، وهذا ما فرض على شوقى أن يغير من وزن الرجز منتقلا فى حديثه عن صقر قريش إلى شكل يتلاءم مع البيئة التى ينطلق منها فى تعبيره فناسبه شكل الموشح بغنائيته وتماديه واتساعه لكل ضروب الموسيقى لينشئ بالتنويع ثقلا ركيزته الأولى تنويع القافية باستقلال كل شطر بقافية خاصة لها ثقلها الإيقاعى المقابل لقافية الشطر الثانى وهكذا على مدار ثلاثة الأبيات الأولى ثم ينتقل الى تنويع آخر فى البيتين الأخيرين متخذا من سين الشطر الثانى رويا ثابتا على مدار الموشح كله. وتلك براعة فى التلوين تحسب لشوقى.

٢- السريع:

وهو بحر متنوع الأجزاء يرد تاما ومشطورا وبه لون من الكزازة على حد تعبير حازم[١] وقع فى المرتبة التاسعة من شعر شوقى بثمان وعشرين قصيدة تمثل (٣,٧٧٪) هى نسبة اتجاهه إلى هذا الوزن وتسعة وسبعين بيتا وثلاثمائة (٣٧٩ بيتا) هى طول نفسه، وبهذا الطول والقصر يهبط متوسط القصيدة عنده إلى حوالى ثلاثة عشر بيتا وهو متوسط منخفض إلى حد كبير، وقد وزعت معظم أعماله على هذا الوزن على الديوان إذ تجاوز ما به نسبة الثلثين نفسا وبلغت أطول قصائده على هذا الوزن ستة وخمسين بيتا وهى قصيدته (مشروع ملنر) التى من بين أبياتها قوله:

هذى الشواكى النجل صرن امرأ	ملقى الصبا أعزل من غربه
صياد آرام رماه الهوى	بشادن لا برء من حبه
شاب وفى أضلعه صاحب	خلو من الشيب ومن خطبه
واه بجنبى، خافق، كلما	قلت تناهى، لج فى وثبه
لا تنثنى الآرام عن قاعه	ولا بنات الشوق عن شعبه
حملته فى الحب ما لم يكن	ليحمل الحب على قلبه[٢]
مستفعلن – مستفعلن – فاعلن	متفعلن – مستفعلن – فاعلن
--ب-/--ب-/-ب-	ب-ب-/--ب-/-ب-

---

[١]- المنهاج – ص٢٦٨.

[٢]- الديوان – جـ١ – ص٣١٦ – انظر صفحات ٦٨ جـ١، ٨٠ جـ١، ١٤٤ جـ٢، ٢٦٨ جـ٢.

إن بالوزن ثقلا ورتابة لا تخفيان وتظهران أكثر بعد خروجه من المقطع الغزلي وولوجه إلى الحديث عن الوفد، ناهيك عن عدم طواعيته لرقة الألفاظ وتساوق الأصوات المعبرة وهذا يظهر على مدار معظم قصائده على هذا الوزن مما يلجئ شوقي في معظم الأحيان إلى التصنع.

٣- المتدارك:

وهو من الأبحر نادرة الورود في شعرنا العربي، وقد ورد تاما ومجزوءا ومشطورا، وقد استعمله شوقي في شكليه: الأول والأخير، فأجاد في الأول، وابدع في الأخير، وهذا البحر، وإن تراجع نسبيا، إلا أن لاستعمال شوقي إياه ألقا خاصا إذ صاغ عليه مائة وخمسين بيتا وقعت في سبع قصائد نحت ما دونها من أشكال أخرى، واستقلت قصيدة قاربت نصف نفس شوقي فيه بمشطورة دون تامه فعدت وزنا مخترعا لم يسبق به شوقي إلا برائعة البارودي

املأ القدح	واعص من نصح[1]

بينما وجدنا شوقي يتفنن إطارا ومضمونا فينشئ تموجا حالما وصراعا رهيفا بين لونين من الموسيقى داخلية وخارجية في تقافز واع يجلله حس مرهف فيقول:

مال واحتجب	وادعى الغضب
ليت هاجري	يشرح السبب
عتبه رضا	ليته عتب
علّ بيننا	واشيا كذب
أومفندا	يخلق الريب
من لمد نف	دمعه سحب
بات متعبا	همه اللعب
يستوي خلي	عنده وصب
ذقت صده	غير محتسب
فاعلن – فعل	فاعلن – فعل
-ب-/ ب-	-ب-/ ب-

[1]- ديوان البارودي – جـ١ – ص١٦٩.

إن بـالوزن ليونـة واضحة، وبموسيقى الـداخل طواعيـة ورقـة وبقصـر الـنفس إمتاع، وبسكون الروى رقة وسلاسة حتى لتحس أن هذا الوزن قديم العهد بأذنيك فلا نبـو ولا استهجان إنما ا نسيابية وتناغم شديدا التأثير جميلا الوقع.

٤- المديد:

معظم الدارسين يؤكدون أنه من البحور التى ينـدر فيهـا النظم وعلـل د/أنـيس هذا "بأن ما نظم فيه يمكن أن يكون صورة لبحـر الرمـل أو أنـه وزن قـديم هجـره الشعراء وأهملوا النظم فيه"[1] وتام هذا البحر يتواتر من قديم الشعر إلى حديثه أما مجـزوؤه فنـادر الورود لدرجة أن معظم العروضيين يضـمونه لمجزوء الرمـل، وشـوقى قـد استعمله تامـا فقط فى قصيدتين وردتا فى الشوقيات المجهولة ووقعتا فى سـبعة وثلاثـين بيتـا هـى كل نفسه ليشغل بها فراغ المرتبة الرابعة عشرة مثبتا عدم طواعية وتأبيـا غـير معهـود ولكـن الجميل أن شوقى صاغ قصيدة رائعة على هذا الوزن، فهى وإن كانت أقل من الثانيـة بثلاثة أبيات إلا أنها تعدل فـى نظـرى، شعرا كـثيرا ممـا قالـه شـوقى نفسـه ومـن بـين أبيـات هـذه القصيدة قوله:

وفـــــؤادى لا رشـــــاد له	طيب اللـــذات ليس ينى
اوهنته الحادثـــات هـــوى	وهو خفـــاق على الوهن
كل ركن – كل زاويـــــــة	هيكل يهفـــو على وثن
خلـــع الأســـرار كاهنـــة	وبغير الحسن لم يـــدن
عجبا توفى الديـــار ومـــن	لك بالوافين للســـكن
فى هوى الأوطــــان معذرة	لذوى الأخلاق والفطن
انت فى فقـــر إذا افتـــقرت	وإذا اسـتغنت فأنت غنى
وإذا عـــزت عـــــززت بها	وإذا هـانت فـرح فهـن
إن إنســـــانا تقـــــابلــه	ليس إنسانا بلا وطن

[1]- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص٩٩ – الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٨٨.

إنك لتجد بساطة فى التعبير وطواعية فى النظم ورقة فى الصياغة وانسيابية فى التنغيم ساعدت سلاسة الوزن فيها شوقى مساعدة لا تخفى فأوقفته على بنى ظهرت أكثر فى موسيقى الداخل فمن حوار صوتى فى البيتين الثانى والثالث بين حرفى الهاء والكاف المهموسين إلى مقابلة فى البيت السابع إلى تكرار فى الأبيات الثانى والثالث والخامس والثامن والتاسع إلى انسجام عام فى العمل كله إلى طواعية لحرف الروى الذى كان يمهد لذاته ممتدا بتأثيره إلى الأمام إلى سيطرة تامة للعاطفة وهذه قد اختلطت ببساطة التعبير فى البيت الأخير فأخرجته مخرج الحكمة المحملة بصدق التجربة.

المجموعة السادسة:

وتتكون من ١٦ مقطعا (٤ قصيرة و١٢ مقطعا طويلا) وتضم أبحرا من دوائر مختلفة وهى المجتث – الهزج – المقتضب – الزجل.

١- المجتث:

بحر موحد النمط، متباين الأجزاء به طيش تجعله حنكة الشاعر مقبولاً، احتل عند شوقى المرتبة العاشرة نفسا واتجاها بنسبتى (١,٥٨٪) و (٣,٩١٪) هى معدل ستة وسبعين بيتا ومائتين (٢٧٦ بيتا) وقعت فى تسع وعشرين قصيدة يتوزع معظمها على القطع والنتف مما يهبط بمتوسط القصيدة إلى تسعة أبيات وللمجتث فى شعر شوقى دوران جميل إذ لم يستأثر به غرض دون الآخر ولكنه دار على معظم الأغراض مثبتا طواعية لشتى التجارب وتقع أطول قصائد شوقى على هذا الوزن فى ثمانية وستين بيتا وهى إحدى روائعه الراقصة التى تعد وزنا مخترعا يضم لوزن المجتث ومن أقواله فيها:

طال عليها القـــدم	فهى وجـود عـــدم
قد ولدت فى الصبا	وانبعثت فى الهرم
بالغ فرعـــون فى	كرمتهـا من كـرم
أهرق عنقـودهـــا	تقدمـة للصنـــم
خبـــأها كاهـــن	ناحية فى الهـرم
اكتشــفت فامحت	غير شذا أو ضرم
أو كخيـــــال لها	بعد متـــاب ألم
نم بها دنهـــــــا	وهى علية أنــم[١]

---

[١]- ديوان شوقى – جـ١ – ص١٣٩.

وزن راقص سريع متوثب يصلح لاستيعاب القصص به لون من الخفة والرشاقة المتناسبين مع المناسبة و المتماشيين مع الموقف. ويظهر ذلك من خلال استكمال القصيدة لآخرها ويميز العمل كله وضوح حرف الروى المقيد وارتكازه على قمة البيت الذى لا يسمح قصر اجزائه بتطويل فيه ولا ملل.

٢- الهزج:

هو بحر موحد التفعيلة قال عنه حازم: إن فيه مع سذاجته حدة زائدة[١] وقد أقام عليه شوقى خمس عشرة قصيدة ثلثاها قصيد والثلث ما بين المقطوعة والنتفة، وقعت جميعها فى مائة وسبعين بيتا هى كل نفسه على هذا الوزن ليشغل بها فراغ المرتبة الحادية عشرة وفنيات شوقى على هذا الوزن ليست رفيعة المستوى إذ بتجاربه عليه لين وضعف، ودورانه على أغراض شوقى ليس متساوقا إلا أنه يقل بل ينعدم فى الأغراض الجادة واعتماد شوقى فيه على التوليد أو التكرار كبير وهذا دليل تصنع" ومن بين قصائده عليه قصيدة "الموت" التى يقول فيها:

أرى الموت على الغــبرا	هو الجامعة الكبرى
هو الدرب إلى الدنيــا	هو الدرب إلى الأخرى
هو المجـــرى ونحن الما	ء من حاجاته المجرى
هو الأخذ، هــو الــرد	هو النعى هو البشرى
هو السلــوة والـــرا	حة والعبرة والذكرى
فإن لم يك غير المـــو	ت من عـاقبة تدرى
ولا ما يمنـــع المـــو	ت ولا ما يصل العمرا
فإن شئت فمت عبـدا	وإن شئت فمت حـرا[٢]
مفاعيلن – مفاعيلن	مفاعيلن – مفاعيلو
ب---/ب---	ب---/ب---

---

[١]- المنهاج – ص٢٦٨.
[٢]- الديوان – جـ٢ – ص٢٠٧.

اعتمد شوقى فى إنجاز قصيدته على هذا الوزن على لون من التوازى الرأسى الذى يمله القارئ وإن كان به حسن تقسيم إلا أن حسن التقسيم هنا يفكك وحدة انسياب المضمون لأن القارئ يقرأ القصيدة هنا مفككة الأوصال لاستقلال كل تفعيلة بتكتل لفظى مستقل فتشعر أنك أمام درس فى تعلم العروض وهذه سمة الهزج أن وضوح أوزانه يفكك وحدة الانسياب مما يضيع التناغم.

٣- المقتضب:

هو بحر - على ندرته فى شعرنا العربى قديمه وحديثه -، به خفة لا تخفى وانسيابية لا يأباها الطبع القويم، ورقة تدركها الأذن المرهفة وشوقى صاغ عليه قصيدتين لا ثالثة لهما وقعتا فى أربعة وعشرين بيتا ومائة فارتفع بذلك متوسط القصيدة ارتفاعا كبيرا، والقصيدتان وقعتا فى الديوان[١]، بينما خلت الشوقيات المجهولة من هذا الوزن، وجاءت القصيدتان أولاهما فى الوصف وثانيتهما فى الرثاء، وهما غرضان جادان إلا أن شوقى أمتع فى الأولى وأشجى فى الثانية التى من بين أبياتها قوله:

الضلــــوع تتقـــد	والـــــدمـــــوع تطرد
أيها الشــجى أفـــق	من عنـــــاء ما تجـــد
قد جـرت لغايتهـــا	عبرة لهـــا أمـــــد
كل مســرف جزعـا	أو بـــكا ســـيقتصـــد
والزمــــان ســنته	فى الســــلو يجتهــــد
قــل لثاكليـــن مشى	فــى قواهمـــا الكمـــد
لم يعـــاف قبلكمـا	والـــــد ولا ولـــــد
مفعولات / مستعلن	مفعولات — مستعلو (مفتعلن)
ـ ـ ـ ب / ـ ب ب ـ	ـ ـ ـ ب / ـ ب ب

تلاحظ أن انسيابية الوزن وتداخل بناه تصعب تقطيعه وتجزئته، كما تلاحظ أن شوقى أثبت خطأ من قال بأن الأوزان القصيرة لا تناسب الأغراض الجادة وبخاصة

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص٥٨، جـ٢ – ص٤٢٣.

الرثاء، فالقصيدة التى نحن بصددها كلها بديعة، كلها منتقاة حتى إنك حين تقرؤها لا تكاد تتركها حتى تفرغ منها، وحين تحاول انتقاء أبيات منها تتعجب لما بها من إبداع ومرونة، وهذا الوزن، على الرغم من ضيق حيزة، إلا أن شوقى قال فيه ما أراد وبإتقان فأرقصنا معه فى رائعته "مرقص"[1] وأبكانا معه فى هذه القصيدة وهذا سر من أسرار تميز شوقى.

٤- الزجل:

اجزاؤه "مستفعلن – فعلن – فعلن" وهو خليط من الشعر الفصيح والشعر العامى، وكان شوقى ينظمه من باب التفكه، وهو وإن لم يظهر له أثر فى أوزان شعر شوقى، إلا أن الإلماح إليه كان مهما إثباتا لوعى شوقى بإيقاع شعرنا العربى فى أى شكل من أشكاله وبأى أسلوب به يليق، وقد نظم شوقى على هذا الوزن المستحدث ستة أبيات فقط وقعت فى ثلاث نتف، أولها يقول:

ماذا يرجى من مثلى	إن قلت أو لم أتقول
أثر الجريدة على رجلى	من عهد عباس الأول[2]

وقال فى الثانية:

قالوا على شيخ الأحزاب	فى العباسية الجديدة
داير على كل الأبـــواب	ساعى يحسس بجريدة[3]

وقال فى الثالثة:

قالـــوا كرومر قـــد ولى	من مصر بـــل قالوا أدبر
حـــال وغيرهـــا ربـــى	ســـبحان من لا يتغير[4]
مستفعلن – فعلن – فعلن	مستفعلن – فعلن – فعلن

فهى على ما نرى تشبه حداء آمّى مجالس الذكر فى العهد الآبد، لكن يميزها استواء إيقاعها.

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٥٨.
[2]- الشوقيات المجهولة – جـ٢ – ص٦٣.
[3]- المرجع نفسه – جـ٢ ت.ص٦٧.
[4]- المرجع نفسه – جـ٢ – ص٦٧.

ثانيا: معايير استخدام الأبحر:

١- التواتر فى الاستعمال:

أ- التواتر الآتى:

لقارئ شعر شوقى ورفيقى دربه، البارودى وحافظ، أن يلحظ مدى احترام جماعتهم أصول الشعر التقليدية ومدى استمساكهم بعروة الأوزان الخليلية الوثقى، ولا غرابة فى ذلك إذ المرحلة كلها إنما هى مرحلة إيقاظ هاجع وإحياء موات كان قد أصاب الشعر العربى، وبذا يعد الخروج على ما كان ضربا من اللهو الذى لا يصح أن يوصف به هؤلاء، وشوقى كان أجرأ رواد مدرسته على التجديد، وقد بدا ذلك من خلال استحداثه ما سلف أن أومئ إليه من أوزان، لكن، على الرغم من ذلك، ظل شوقى متمسكا بالنهج التقليدى فى هيكلة قصيده فاستعمل كل أوزان الخليل ما عدا المضارع، ونحن إذا طالعنا سلم تواتر أشعاره معتمدين الاتجاه لا النفس تبين لنا ما يلى:

م	البحـر	عدد القصائد	النسبة (٪)	المرتبة
١	الكامل	٢١٩	٢٩,٥٥	مرتبة ١
٢	البسيط	٨٥	١١,٤٧	مرتبة ٢
٣	الخفيف	٧١	٩,٥٨	مرتبة ٣
٤	الوافر	٧٠	٩,٤٤	
٥	الرجز	٦٨	٩,١٧	
٦	الرمل	٥٣	٧,٢٨	مرتبة ٤
٧	الطويل	٤٩	٦,٦١	
٨	المتقارب	٣٧	٤,٩٩	
٩	المجتث	٢٩	٣,٩١	مرتبة ٥
١٠	السريع	٢٨	٣,٧٧	
١١	الهزج	١٥	٢,٠٢	
١٢	المتدارك	٧	٠,٨٠	مرتبة ٦
١٣	المنسرح	٣	٠,٤٠	
١٤	الزجل	٣	٠,٤٠	
١٥	المقتضب	٢	٠,٢٦	
١٦	المديد	٢	٠,٢٦	

بالنظر إلى تواتر الأبحر فى ديوان شوقى من حيث الاتجاه إليها إطارًا وزنيا يلاحظ أنها تتوزع على ست مراتب أولاها يستقلها الكامل منفردًا إذ استغله شوقى استغلالا حسنا فدار دورانا محسوبا فى كل أغراضه والجاد منها بشكل ملموح، فعدلت مرتبته مجموع المراتب الثلاث الأخيرة تقريبا، فاستحق بذلك أن يتربع على قائمة سلم التدرج فى استعمالات شوقى شأنه شأن حافظ[1]. وتلا البسيط الكامل اتجاها فتجاوزت نسبة استعماله إياه (١٠٪) فاستحق أن يشغل فراغ المرتبة الثانية، ثم تلاه كل من الخفيف والوافر والرجز فى المرتبة الثالثة، ثم الرمل فالطويل فالمتقارب فى المرتبة الرابعة ثم المجتث فالسريع فالهزج فى المرتبة الخامسة، ثم المتدارك فالمنسرح فالزجل فالمقتضب فالمديد فى المرتبة السادسة والأخيرة ونحن بترتيبنا ذاك قد اعتبرنا اتجاه شوقى إلى هذا الوزن أو ذاك إطارًا لتجاربه مشيحين عن طول نفسه لذا برزت صفة الإطارية عن صفة البقاء وطول النفس وهذه الأخيرة تعد ركيزة مثلى فى الحكم على معيارية انسجام الشاعر مع هذا الوزن أو ذاك إذ لن يطيع الوزن الشاعر إلا إذا تماهت نفس الشاعر مع معطيات هذا الوزن ونشأت بينها وبينه ألفة تجعل الشاعر يتشبث به حتى يصب فيه كامل تجربته، ولكى نستشعر هذا التماهى وذلك التوحد بين معطيات الوزن وسجايا ذات المبدع فعلينا أن ننظر إلى الأبحر موزعة على عدد الأبيات لنضع أيدينا على ما حدث من تغير فى نسب التواتر:

م	البحـر	العدد	النسبة (٪)	متوسط القصيدة (بيت)	المرتبة
١	الكامل	٥٠٩٧	٢٩,٣١	٢٣	← مرتبة أولى
٢	الرجز	٢٣٤٦	١٣,٤٩	٣٤	مرتبة ثانية
٣	الوافر	١٩٢٢	١١,٠٥	٢٧	
٤	الخفيف	١٧٧٤	١٠,٢٠	٢٥	
٥	البسيط	١٧٥٦	١٠,٠٩	٢٠	← مرتبة ثالثة
٦	الرمل	١٥٢٣	٨,٧٥	٢٨	
٧	الطويل	١٠٥٤	٦,٠٦	٢١	
٨	المتقارب	٧٦١	٤,٣٧	٢٠	← مرتبة رابعة
٩	السريع	٣٧٩	٢,١٧	١٣	
١٠	المجتث	٢٧٦	١,٥٨	٩	
١١	الهزج	١٧٠	٠,٩٧	١١	← مرتبة خامسة
١٢	المتدارك	١٥٠	٠,٨٦	٢١	
١٣	المقتضب	١٢٤	٠,٧١	٦٢	
١٤	المديد	٣٧	٠,٢١	١٨	← مرتبة سادسة
١٥	المسرح	١٢	٠,٠٦	٦	
١٦	الزجل	٦	٠,٠٣	٣	

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – ص٤٠.

وبالمقارنة بين معطيات الجدولين السابقين يتبين لنا مايلي:

١- بقاء كل من الكامل والرمل والطويل والمتقارب والهزج، والمتدارك في مراتبهم دون التزحزح عنها قيد أنملة.

٢- ارتفاع نسبة البسيط من حيث الاتجاه للمرتبة الثانية وتراجعه في النفس للمرتبة الخامسة وهذه نتيجة طبيعية لكثرة المقطوعات على هذا الوزن وبخاصة في الشوقيات المجهولة.

٣- تصارع كل من الخفيف والوافر على المرتبتين الثالثة والرابعة فبينما احتل الأول المرتبة الثالثة اتجاها والرابعة نفسا إذا بالأخير يزحزحه عنها نفسا ويخليها له اتجاها.

٤- وفي وسط السلمين يحدث تصارع من لون آخر بين كل من السريع والمجتث إذ يتناوبان احتلال المرتبتين التاسعة والعاشرة نفسا واتجاها.

٥- هبوط كل من المقتضب والمديد للمرتبتين الأخيرتين اتجاها بعد ارتفاعهما المرتبتين ذاتهما نفسا وإن لم يكن لذلك تأثير كبير في سلمي التواتر،

٦- يمكن لنا أخيرا وضع مراتب ست للأبحر في تدرجها الأخير وبيانها كالتالي.

١. الكامل منفردا،	المرتبة الأولى بنسبة ٢٩,٣١٪
٢. الرجز – الوافر – الخفيف،	المرتبة الثانية بنسبة ٣٤,٧٥٪
٣. البسيط – الرمل – الطويل،	المرتبة الثالثة بنسبة ٢٤,٩٢٪
٤. المتقارب – السريع – المجتث،	المرتبة الرابعة بنسبة ٨,١٤٪
٥. الهزج - المتدارك – المقتضب،	المرتبة الخامسة بنسبة ٢,٥٥٪
٦. المديد – المنسرح – الزجل،	المرتبة السادسة بنسبة ٠,٣١٪

ولا مراء أخيرا في أن ترتيب المراتب إنما يرجع في الأساس إلى ما بين أبحرها من تفاوت في نسب المقاطع إذ كلما كثرت مقاطع البحر كلما ازدادت نسبة اتخاذ الشاعر إياه إطارا وزنيا لتجربته، وهذه حقيقة يؤكدها انفراد الكامل بالمرتبة الأولى أولا، ثم أبحر المرتبتين الثانية والثالثة أخيرا.

ب- التواتر الزماني:

قام تصنيف نقادنا القدامى لشيوع الأوزان على أساس من التذوق[١] وعلى ركيزة دوران هذا الوزن أو ذاك فى أشعار السابقين، فلم نعرف ناقدا عربيا قديما عالج الإحصاء القائم على الترقيم وقياس درجات التواتر، إلا أن المستشرق براونليخ[٢] قام بدراسة إحصائية وافية للشعر الجاهلى سنة ١٩٢٧ ثم تبعه بتوسع أكثر الدكتور إبراهيم أنيس[٣] ١٩٥٠ فى دراسته الوافية لموسيقى الشعر العربى، ثم "فاداى"[٤] الذى درس شعر القرنين الأول والثانى الهجريين، ثم تبعهم جمال الدين بن الشيخ فى كتابيه الرائعين: "الشعرية العربية"[٥] و "الإنشائية العربية"[٦] ثم توالت الدراسات المعالجة لهذا المنحى ومنها دراسة الدكتور/ عونى عبدالرؤوف[٧] والدكتور/ عبدالوهاب حمودة[٨] - والدكتور/ السيد البحراوى[٩] والدكتور/ أيمن صادق[١٠] والدكتورة/يسرية المصرى[١١] والدكتور عمر خليفة بن إدريس[١٢] ثم أخيرا رسالتنا فى البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم[١٣] وكل هذه الدراسات ركزت على الإحصاء المرقم لقياس ظاهرة تواتر الأبحر ولا مراء فى وجود اجتماع ملحوظ بين الأسلوبية والإحصاء المرقم إذ عليه يتوقف القياس الدقيق لأية ظاهرة وحتى نستطيع معرفة التواتر الزمنى فعلينا أن نقارن ما جاء به شوقى بأوزان سالفيه من شعراء العربية وذلك بالنظر فى جداول تطور أوزان الشعر العربى التالى:

---

[1]- منهاج البلغاء – القرطاجنى – ص٢٦٨.
[2]- انظر جداول براونليخ – الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ – ص٢٤٥، ٢٤٦.
[3]- موسيقى الشعر العربى – د/أنيس ١٩١ : ٢٠٨.
[4]- جان فاداى – مساهمة فى تاريخ العروض العربى – ص٥١٣ – والشعرية العربية – ص٢٤٦، ٢٤٧-٢٤٨.
[5]- الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ – ص٢٥٤، ٢٥٦.
[6]- الإنشائية العربية – جمال الدين بن الشيخ – ص٢٠٣، ٢٥٣.
[7]- بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف – ص١٠ – د/عونى عبدالرؤوف.
[8]- التجديد فى الأدب المصرى – د/عبدالوهاب حمودة.
[9]- البنية الإيقاعية فى شعر السياب والعروض وإيقاع الشعر العربى وموسيقى الشعر عند شعراء أبوللو – د/سيد البحراوى.
[10]- شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية – د/أيمن صادق.
[11]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية المصرى.
[12]- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – د/عمر خليفة بن إدريس.
[13]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – محمود عسران.

البحر	جاهلى (٪)	قرن اول هجرى (٪)	قرن ثانى هجرى (٪)	نصف اول قرن ثالث (٪)	عند الإحيائيين (٪)	عند شعراء ابوللو (٪)
الطويل	٤٣,٣٣	٤٦,٢٠	٢٥,٨٠	١٩,٠٠	٢٠,٣٣	٨,٢٠
البسيط	١٥,٣٣	١٠,٨٠	١٥,٦٠	١٦,٦٠	١٣,٠٠	١٣,٥
الوافر	١٤,٨٠	١٥,٠٠	٧,٧٠	٩,٨٠	٧,٣٠	٤٥,٢
الكامل	١٠,٠٠	١٥,٦٠	١٥,٨٠	٢٠,٩٠	٢٦,٣٣	٢١,٧
المتقارب	٧,٩٠	٢,٦٠	١,٩٠	٤,٠٠	٢,٧٠	٦,٦٠
الخفيف	٥,٣٠	٤,٥٠	٨,١٠	٩,٦٠	١٠,٧٠	١٦,١٠
السريع	٢,٨٠		٨,٥٠	٥,٨٠	٣,٧٠	٣,٤
الرمل	٨,٢٠	٠,٩٠	٧,٨٠	١,٦٠	٥,٣٠	٢١,٧
المديد	٠,٤٣	٠,٨٠	١,٤٠	٠,٣٤	-	-
المنسرح	٠,٥٠	١,٨٠	٥,٣٠	٤,٠	٠,٦٧	٠,٥٠
الرجز	١,٩٠	٣,٤٤	٣,٤٥	١,٦٠	٢,٠٠	٢,٥٠
الهزج	-	-	١,٦٠	١,٣٠	٠,٣٣	٠,٤٠
المجتث	-	-	٠,٩٢	٠,٣٢	٠,١٠	٤,١٠
المقتضب	-	-	-	-	٠,٣٣	-
المتدارك	-	-	-	-	١,٥٠	١,٩٠

وحتى نستبين الفوارق والنسب فلنقارن بين معطيات الجداول ليتبين لنا ما يلى:

١- يصل الكامل بشكليه التام والمجزوء إلى الذروة مع الإحيائيين ليحتل المرتبة الأولى بنسبة (٢٦,٣٣٪) إذ يمثل نسبة ٢٠٪ عند البارودى و (٢٦,٨٢٪) نفسا و (٢٥,٢٧٪) اتجاها لدى حافظ بينما يمثل ما يقرب من ثلث شعر شوقى الغنائى بنسبة (٢٩,٣١٪) نفسا و (٢٩,٥٥٪) اتجاها، وهذا ما جعله يتقدم بهذا الشكل مع الإحيائيين إذ يتجاوز شوقى بعدد أبياته على الكامل كل شعر البارودى (٣٠٠٠ بيتا) ويقترب من مجموع أشعار حافظ (٥٨٤١ بيتا) وهذه قدرة على استغلال غنائية هذا البحر تحسب لشوقى، إذ إن نسبة الكامل كانت متراجعة دائما من قديم الشعر إلى حديثه إذ

يقع فى المرتبة الرابعة فى الجاهلية حسب نتائج براونليخ وفى المرتبة الثانية حسب نتائج فاداى على القرنين الأول والثانى الهجريين، والمرتبة الثالثة فى شعر عمر بن ابى ربيعة بينما يرتفع إلى المرتبة الأولى عند شعراء القرن الثالث الهجرى ليثبت عند نسبة (٢٠,٩٪) فلا يتجاوزها إلا بفضل استغلال كل من شوقى وحافظ لغنائيته ورحابة صدره.

٢- يفاجئنا شوقى ببحر الرجز إذ يعود به لسالف مجده كأساس للشعر العربى فيرتفع به ارتفاعا ملحوظا بعد تراجع دام قرونا عدة، ولا يخلو استعمال شوقى إياه من طرافة تحسب له إذ لاحظ ابن الشيخ تراجع هذا البحر المستمر من قديم الشعر إلى حديثه إلا ان شوقى رأى عكس ذلك ليحتل هذا الوزن عنده المرتبة الثانية والأولى على مستوى شعراء العربية على الإطلاق إذ دار فى شعر شوقى دورانا حميدا، والأطرف أن نفسه فيه أرفع من اتجاهه[١].

٣- كان للوافر شأن فى الجاهلية إذ احتل فى إحصاءات براونليخ المرتبة الثانية وفى إحصاءات فاداى المرتبة الثالثة بينما ظل يتراجع ويتراجع إلى أن وصل للمرتبة الخامسة مع شعراء القرن الثالث ولعل سر ذلك بدء سيطرة كل من الكامل والخفيف على أوزان بعض الشعراء، وإن كان حافظ قد نزل بهذا الوزن إلى المرتبة السادسة وإن لم يستعمله الشابى مطلقا إلا أن شوقى انطلق به لأعلى ليحتل عنده المرتبة الثالثة كتمهيد لانطلاقة أقوى من شعراء أبوللو إذ يحتل عندهم المرتبة الأولى بدون منازع.

٤- الخفيف بحر غنائى بدأ يفرض نفسه على اختيارات الشعراء استغل غنائيته وتنوع أجزائه استغلالا جيدا كل من على بن الجهم والبحترى وكان قد احتل المرتبة الثانية من اتجاه عمر بن أبى ربيعة وهى المرتبة نفسها عند حافظ الذى ترنم بهذا البحر كثيرا ويصل مع الشابى لنسبة ٤٠٪ من أشعاره ومع جماعة أبوللو لنسبة (١٦,١٪) وهو يقع عند شوقى فى المرتبة الثالثة اتجاها والرابعة نفسا.

٥- ظل البسيط على مكانته وتطوره منذ العصر الجاهلى إذ يتناوح دائما بين المرتبتين الثالثة والرابعة وكأنه لا يريد أن يفارقهما إلا عند شوقى إذ يأتى عنده فى المرتبة

١- هذه النتيجة جاءت على عكس ما جاء به كل من د/أنيس الذى قدرها بنسبة ٦% ود/الطرابلسى الذى قدرها بنسبة ٧,٣٨% ولعل منشأ ذلك الخطأ عدم توفر دراستيهما على كل شعر شوقى.

الخامسة نفسنا وإن صعد إلى الثانية اتجاها ولعل تقدم كل من الرجز والوافر هو السبب فى تقهقر البسيط لهذه المرتبة.

٦- الطويل أغرب أوزان العربية يتجاوز ثلث إنتاج شعراء الجاهلية كله، ويحتل المرتبة الأولى عند معظمهم، ويتجاوز نصف إنتاج شعراء القرنين الأول والثانى الهجريين إذ "لم يعد الطويل يمارس هيمنة مطلقة، فالواقعة أكيدة على الرغم من المرتبة الأولى التى تستعيدها عند البحترى. ولعل البحترى يبشر بمرحلة جديدة ويمكن التأكد من ذلك بتحليل نتاج النصف الثانى من القرن الثالث. وفى انتظار ذلك لنسجل أن المرتبة التى كانت لهذا البحر قد تقهقرت تدريجيا، كما يبرهن على ذلك منحنى استعماله"[1] ولعل هذا التراجع المستمر لنسبة اتخاذ الشعراء الطويل إطارا وزنيا لا يبشر له بمجرد البقاء بصرف النظر عما كان له من تميز وألق.

٧- إن للرمل فى شعر شوقى ألقا خاصا يجعله ينبه إلى سلاسة هذا الوزن من جديد فيرتفع به مرة أخرى ليصعد به إلى ما يقرب ما كان عليه فى الجاهلية والقرن الثانى، وليضع يد شعراء أبوللو على ما لهذا البحر من طبيعة غنائية عذبة ليرتفع معهم مرة أخرى للمرتبة الرابعة، والجميل أن شوقى استعمله فى شكليه التام والمجزوء الذى تنخفض نسبته كثيرا فى شعرنا القديم.

٨- المتقارب والسريع ارتضيا لأنفسهما الثبات على نفس الدرجة من قديم الشعر إلى حديثه، وإن كان الأخير قد وصل إلى أعلى نسبة تواتر له فى القرن الثانى (٨,٥٪) إلا أنه أخذ يتراجع عنها ثانية ليصل مع شوقى إلى أقل من نصف هذه النسبة أما الأول فهو ارتفع بعد شوقى إلى ١٩,٨٪ مع أبى القاسم الشابى، وهو عند الشعراء المعاصرين أرفع من ذلك.

٩- أبحر المجتث – الهزج – المتدارك – المقتضب – المديد – المنسرح – الزجل – أبحر قليلة الأثر فى الشعر: قديمه وحديثه، والمضارع بحر لم يستعمله شوقى على الإطلاق وخمسة الأبحر الأولى من هذه الطائفة كانت قد خلت منها أعصر عامة، وإن أتت على استحياء فيما تلا هذه الأعصر من إبداعات الشعراء.

---

[1]- الشعرية العربية – ص٢٥٦.

من كل ما سلف يتبين لنا مدى احترام شوقى التام لأطر سالفيه الإيقاعية، وإن استحدث بعض الأوزان وتلاعب بمقادير ما كان مسلما به من أوزان أخرى، إلا أنه ظل يدور فى الفلك العروضى الأصيل، ولا عيب فى ذلك إذ المرحلة مرحلة بعث وإحياء وليس من السهل أن تصدم عبقرية شوقى مسلمات واعية المتذوقة فى عصره، ويبقى لشوقى ريادته هو وحافظ فى مس حيثيات التدفق الإيقاعى لبعض الأبحر كالكامل والخفيف كما تحسب له مخالفته كل من سلفه من شعراء فى الإحساس بمعطيات الرجز الذى رجع بنا معه إلى واقع الشعر العربى الحق إذ على هذا الوزن كان دورانه، وعلى أساسه كان أصل ارتكازه.

وحتى نستطيع أن نضع أيدينا على أسلوب استخدام شوقى أوزانه فلننظر إلى خصائص التركيب المقطعى لأوزان شوقى عامة لنربطها بدرجة التواتر فستعتمد الأبحر فى صورتها التامة، إذ الجزء ما هو إلا صورة مصغرة للبحر نفسه دون غيره، وسننظر لخصائص البنية المقطعية للأبحر المستخدمة حسب تواترها لدى شوقى.

م	البحـر	نسبة الاتجاه (٪)	عدد المقاطع		الفارق بين المقاطع
			القصيرة	الطويلة	
١	الكامل	٢٩,٥٥	١٨	١٢	+٦
٢	البسيط	١١,٤٧	٨	٢٠	-١٢
٣	الخفيف	٩,٥٨	٦	١٨	-١٢
٤	الوافر	٩,٤٤	١٤	١٢	+٢
٥	الرجز	٩,١٧	٦	١٨	-١٢
٦	الرمل	٧,٢٨	٦	١٦	-١٠
٧	الطويل	٦,٦١	٨	٢٠	-١٢
٨	المتقارب	٤,٩٩	٨	١٦	-٨
٩	المجتث	٣,٩١	٤	١٢	-٨
١٠	السريع	٣,٧٧	٦	١٦	-١٠
١١	الهزج	٢,٠٢	٤	١٢	-٨
١٢	المتدارك	٠,٨٠	٨	١٦	-٨
١٣	المنسرح	٠,٤٠	٦	١٨	-١٢
١٤	الزجل	٠,٤٠	٤	١٢	-٨
١٥	المقتضب	٠,٢٦	٨	٨	صفر
١٦	المديد	٠,٢٦	٦	١٦	-١٠

بالنظر فى الجدول السابق يتضح ما يلى:

١- يرتبط تواتر البحر بكثرة مقاطعه وهذا يتضح من سيطرة الأبحر كثيرة المقاطع على الدرجات الأولى فى سلم التواتر.

٢- يتساوى لدى شوقى فى الاستخدام مازاد الفارق بين مقاطعه وما نقص ليؤكد خطأ من قال بأن حظ البحر يكبر من التواتر بقدر ما يكون الفارق بين مقاطعة الطويلة والقصيرة طويلا.

٣- غلبة المقاطع الطويلة على القصيرة يسمح بالتواتر ويتيح الفرصة للأوزان لإثبات تواجدها إطارًا له احترامه مثل: الرجز – الخفيف – البسيط – الرمل – الطويل – السريع، المديد بينما ينخفض عنهما درجات فى التواتر كل من المتقارب – المجتث – الهزج – المتدارك – الزجل، بينما يحافظ بحران على تواترهما وهما البحران اللذان غلبت فيهما المقاطع القصيرة على الطويلة (الكامل – الوافر) وزاد أولهما زيادة ملموسة مما يؤكد أن غلبة المقاطع القصيرة يعطى الفرصة للتنويع والتلاعب بالمقادير المقطعية مما ينشئ نوعا من الإيقاع المتراكب وهذا يشجع الشاعر المكين بدوره أن يتخذ هذا البحر أو ذاك إطارًا وزنيا لتجربته.

٤- نلاحظ أن للأبحر ذات التفاعيل المركبة دورانا يحسب لها إذ إن التنوع فى الأجزاء يتيح للشاعر فرصة التنويع الإيقاعى ولم يطرد فى التواتر من الأبحر الصافية قدر الكامل وسر ذلك غلبة المقاطع القصيرة التى تعطى فرصة التلوين والتنويع دون الحاجة لمزاوجة التفاعيل وتداخلها.

٢- التام والمجزوء من الأبحر:

التمام أصل، أما الجزء فإنما هو رخصة يلجأ إليها الشعراء لفرضية مهيمنة تسوقها التجربة فتمليها ذات الشاعر المبدعة عليه دون تدخل منه، وقد أكدت عبقرية شوقى عدم ارتباط الجزء عنده بغرض بعينه إذ أدارها بوعى الفنان على كل أغراضه الجاد منها وغير الجاد والأجمل أنه أدار عليها قصائد لها ثقلها الدلالى فأجاد فى تلوينها إيقاعيا بما يتمشى مع شتى تجاربه، وما دفعنا إلى قياس نسبة المجزوء فى شعر شوقى سوى حاجتنا إلى الدقة الشديدة إذ لا سبيل للممارة فى تأثير الجزء على التواتر الكمى للمقاطع،

وشوقى قد استعمل مجزوءات أبحر سبعة هى "الكامل والرجز والوافر والخفيف والبسيط والرمل والمتدارك" احتضنتها إحدى وثلاثين قصيدة ومائة (١٣١ قصيدة) تعادل نسبة (١٧,٧٦٪) هى نسبة اتجاهه، و(١٣,٦٠٪) هى طول نفسه على هذه الأوزان المجزوءة وهى النسبة المقابلة لستة وستين بيتا وثلاثمائة وألفين (٢٣٦٦ بيتا) وقد تفوق شوقى فى النسبتين كلتيهما على قرينه حافظ إبراهيم[1] والجدول التالى يوضح توزيع نسب المجزوء.

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر جافظ – محمود عسران – ص٥١.

جدول ص ٦٥

البحر / النسبة	مجزوء الكامل	مجزوء الرجز	مشطور الرجز	مجزوء الرمل	مجزوء الوافر	مجزوء الخفيف	مخلع البسيط	مشطور المتدارك
عدد الأبيات المجزوءة	١١٦١	٥٤١،٠	٩٩	١٦٠	١٣٨	١١٨	٧٩	٧٠
نسبتها للمجموع الكلى	٦،٦٧	٣،١١	٠،٥٦	٠،٩٢	٠،٧٩	٠،٦٧	٠،٤٥	٠،٤٠
نسبتها للمجزوء (%)	٤٩،٠٧	٢٢،٨٦	٤،١٨	٦،٧٦	٥،٨٣	٤،٩٨	٣،٣٣	٢،٩٥
نسبتها للبحر (%)	٢٢،٧٧	٢٣،٠٦	٤،٢١	١٠،٥٠	٧،١٨	٦،٦٥	٤،٤٩	٤٦،٦٦
عدد القصائد المجزوءة	٦٥	٢٣	٧	١٦	٣	١١	٥	١
نسبتها للمجموع الكلى (%)	٨،٧٧	٣،١٠	٠،٩٤	٢،١٥	٠،٤٠	١،٤٨	٠،٧٦	٠،١٣
نسبتها للمجزوء (%)	٤٩،٦٠	١٧،٥٥	١٢،٢١	١٢،٢١	٢،٢٩	٨،٣٩	٣،٨	٠،٧٦
نسبتها لقصائد البحر (%)	٢٩،٦٨	٣٣،٨٢	١٠،٢٩	٣٠،١٨	٤،٢٨	١٥،٤٩	٥،٨٨	١٤،٢٨

بالنظر فى معطيات الجدول يتضح لنا ما يلى:

١- تربع مجزوء الكامل على قمة المجزوء من استعمالات شوقى كلها إذ صاغ عليه نصف مجزوءاته تقريبا (٤٩,٠٧٪) وهذه نسبة ليست هينة وتنم عن وعى شوقى بمعطيات تام هذا البحر ومجزوئه على السواء، كما أن نسبة هذا الجزء للبحر تعدل (٢٢,٧٧٪) أى ما يعادل ربع اتجاهه إلى هذا الوزن دون غيره، وفى التركيز على جزء الكامل شبه عمد من شوقى إذ آلى على نفسه إلا أن يقلل عدد مقاطع هذا البحر تخفيفا من رتابته فى بعض تجاربه.

٢- اثبتت المجزوءات لدى شوقى مرونة فائقة فى الدوران على جميع الأغراض لديه فتواترت فى الجاد منها وغير الجاد بشكل يعطى انطباعا عن عدم ارتباط التجربة لدى شوقى بالشكل إنما هو يصب تجربته فى أى إطار شاء وبأى شكل أراد.

٣- نسبة نفس شوقى فى مجزوء الكامل تعادل نسبة اتجاهه إليه تقريبا (٤٩,٠٧٪ : ٤٩,٦٪) وفى ذلك دليل على عدم استهانة شوقى بالمعطيات الإيقاعية لهذا الوزن.

٤- استغل شوقى جيدا بحر الرجز فى شكليه: المجزوء والمشطور، فاستعملهما إطارا صوتيا لتجارب عدة ولكن معظمها تركز فى غير الجاد من الأغراض كالدعاية وحديقة الأطفال وذلك لتناسب هذين الوزنين مع ما تحتاجه هذه الأغراض من خفة وزنية ورشاقة إيقاعية.

٥- اقترنت المجزوءات بالقطع والنتف فى إحدى وأربعين تجربة يتقاسمها الشكلان إلا أن معظمها يقع فى الشوقيات المجهولة، وهى نسبة ككل ليست ضئيلة إذ تعدل ثلث اتجاه شوقى للمجزوءات تقريبا، وهذا جعل متوسط القصيدة ينخفض من ٢٦ بيتا إلى ١٨ بيتا.

٦- ارتفعت نسبة المجزوء إلى التام جدا فى بحر الرجز لدرجة أنها تجاوزت نسبة المجزوء إلى التام فى بحر الكامل، وهى بإضافة نسبة المشطور إليها أيضا تكون قد تخطت مجزوء الكامل بالكثير، وهذا ينم عن مدى ارتياح شوقى فى استعماله الرجز إطارا وزنيا إلى المجزوء منه دون التام.

٧- نجحت مجزوءات شوقى نجاحا أكيدا فى استيعاب عاطفته بشتى شيتها فوجدنا طواعية شديدة مع مختلف العواطف التى صبها شوقى فى تجاربه التى لم يحل ضيق صدرها دون تغلغل العاطفة فى تكتلاتها التجزيئية، فهو وإن ضيق على نفسه

مساحة الانطلاق باستعمال المجزوءات دون التوام إلا أنه برع فى صياغة تجاربه المتباينة فى هذا الحيز الضيق فأبهج المتلقى وأبكاه على نفس الوزن.

٨- استوعبت مجزوءات شوقى الكم الطاغى من شيت التلوين الإيقاعى الناجم عن الموسيقى الداخلية التى استعملها وكان لاستعماله إياها تميزا خاصا نشأ من براعته الشديدة فى حسن توزيع الأصوات والمرتكزات الإيقاعية على المدار العرضى والرأسى لأعماله على السواء.

ويبقى لشوقى أنه اثبت من خلال شعره خطأ من يربط بين موضوعات القصيد وطول الوزن أو قصره، وأكد هذا الجزم لدينا الدوران المحسوب لمجزوءات شوقى على الأغراض جميعها ثم سعة صدر هذه المجزوءات لشيت التلوين الخيالى والعاطفى والإيقاعى لدى شوقى.

٢- السكتة العروضية، والوقفة المعنوية:*

إن للسكتة العروضية أو الوقفة المعنوية أثناء الإنشاد دورا لا يؤدية عنها الانسياب والتدفق الصوتى أبدا، إذ عن طريقها قد يبرز المنشد معنى جديدا أو يترك للكلمة صدى موسيقيا يصنع به بعدا ثالثا، هذا البعد الثالث إنما هو ظلال هذه الكلمة وأفقها الرحب الذى تسبح فيه عبر ما تنطوى عليه من إيحاءات ودلالات ناهيك عن تمركزها فى تكتل وزنى ونسيج إيقاعى لا تكاد تنفك منه، ومن هنا نحكم بأن حسن اختيار موضع السكتة يساعد كثيرا فى نقل ما شحنها به المبدع من أحاسيس، كما يساعد على الانسجام الداخلى لموسيقى البيت والانسياب العام لإيقاعه ونحن على علم بأن الإنشاد "لا يتم بمجرد مراعاة التفاعيل فى الوزن، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط، بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية، إذ إن أحدهما يشبه المرأة والآخر الرجل، ولا يتم الإخصاب إلا بالاثنين، كذلك لا يتم الإنشاد ولا يصح إلا بمراعاة أوزان التفاعيل ومراعاة النغمة الموسيقية ومرجع الحكم على صحة النغمة أو نشازها الأذن المرهفة والمدربة على التمييز بين النغمات، وتختلف النغمة الموسيقية فى الإنشاد الجيد عند الاستفهام، وعند التعجب، وعند الجمل الإخبارية التى يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث، وهكذا تظل النغمة فى

*- انظر فى ذلك كتاب – الجملة فى الشعر العربى – د/محمد حماسة عبداللطيف – صفحات ٢٨، ٤٥، ٤٦، ١٧٢.

صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقية"[1]

وكل وقفة يتوقفها المنشد إنما تتطلبها الحاجة الماسة للصعود والهبوط المحسوبين من قبله هو، وهذه الحاجة تولدها رهافة حسه بمعطيات اللغة، ودقة فهمه لأسرارها وأبعاد دقائقها الصوتية ووقفاتها الإيقاعية، إذ كل وقفة على تكتل إنما تدل على وعى المنشد بتمام عطاء ما أراد من هذا التكتل ومن تلك الوقفة بحيث لا ينساق وراء تمام المعنى فيفتئت على الوزن من أجل توضيح هذا المعنى مشيحا عن الخلل الذى يصيب الخامة المبتدعة التى يلوكها بين ثناياه، فتأمل قول شوقى واصفا البحر الأبيض المتوسط.

وأبى أن يقلد الــــدر واليـا	قوت نحرا، وقلد الماس نحرا
وتـــرى خاتما وراء بنـان	وبنانا من الخـــواتم صفرا
وسوارا يزين زنـــد كعاب	وسوارا من زند حسناء فرّا
وترى الغيد لؤلؤا ثم رطبا	وجمانا حوالى المـــاء نثرا
وكأن السماء والماء شـــقا	صدف حمـــلا رفيقا ودرا[2]

يدفع الانسياب الإيقاعى المتماهى مع التدفق الوزنى والطواعية الدلالية المنشد إلى إتمام التكتل إلى آخره فى البيتين الأول والأخير، يساعد كل ما سبق ما اعترى الأول من تدوير والأخير من تعلق تركيبى ناشئ عن الإضافة التى تفرض على الملقى الاستمرار لربط أول كلمة بالشطر الثانى بآخر كلمة من الشطر الأول، أما إذا تأملت ثلاثة الأبيات الوسطى لوجدت ضرورة إحداث سكتة خفيفة عقب الشطر الأول وإن ضاقت مساحتها لما عرف به وزن الخفيف من تدفق وطواعية إلا أن حدوثها يصنع لونا من الراحة النفسية لدى الملقى والمتلقى على السواء وبخاصة أن الشطر الثانى فى الأبيات الثلاثة يأتى دائما محملا بدلالة مستجدة يربطها بسابقتها العَطف، ونحن على علم بأن "استقلال الأشطر، كل منها بنفسه، يعمل على بساطة الموسيقى ووضوحها، إذ يعتنق الاستقلال العروضى والاستقلال النحوى، أما ارتباط الشطر نحويا بغيره فيعمل فى الاتجاه المعاكس لأنه يخلق

---

[1]- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٧٠.
[2]- الديوان – ص٨٩ – جـ١.

فـى نفـس القـارئ صـراعا بـين شـعورين، شـعور بالاتصـال النحـوى وشـعور بالاسـتقلال العروضى[1] وبين تغليب الجانب النحوى أو ترجيح الجانب العروضى يجد الملقى نفسه فى حيرة من أمره وهذه الحالة تتطلب منشدا حاذقا يفهم جيدا متى يجب الوقوف ومتى يصح الإتمام بحيث لا ينجم عن ذلك أى خلل، ومعلوم أن أقوى سكتتين توجدان فى البيت هما سكتة ما بين الشطرين وهذه تحسن جدا إذا تم المعنى وانقطع تعلق الشطرين وطالت مقاطعهما وهذا أمر غالب فى الأبحر ممتدة المقاطع كثيرة الأجزاء كالكامل والطويل والبسيط، أما السكتة الثانية فهى سكتة نهاية البيت ولتلك ثقلها إذ هى ختام الدفقة الشعورية الكامنة فى التركيب وهى محط الارتكاز وهى مكمن زفرات الشاعر والمنشد على السواء ومن أمثلة الأولى قول شوقى على البسيط:

ومسلمو الهند والهندوس فى جذل ومسلمو مصر والأقباط فى طرب[2]

وكذلك قوله على الكامل:

حلو السـجية من فتـاة مرة ثمل الشـمائل فى وقـار صاح[3]

وقوله على الطويل:

وما الحكم إلا فى أولى البأس دولة ولا العدل إلا حائط يعصم الحكما[4]

تجد أن كل شطر استقل عروضيا ونحويا ودلاليا فلم تؤثر سكتة ما بين الشطرين على أية بنية منها أى تأثير على خلاف الشكل الثانى الذى يرتبط شطره الأول بشطره الثانى ارتباطا نحويا أو دلاليا أو عروضيا.

أما سكتة نهاية البيت فقد تكون عادية كما يحدث فى غالب الشعر، وقد تكون خفيفة ومصحوبة بعلو فى الصوت وحدة فى القرع ووصل سريع مع بداية الشطر الأول من البيت التالى وذلك لهدف دلالى وهو إيصال رسالة تدور على بيتين متتالين أو ثلاثة أبيات من مثل قول شوقى على الكامل:

---

[1]- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى – د/على يونس ص٧٣-٧٧.
[2]- الديوان – جـ١ – ص٣١٤.
[3]- الديوان – جـ١ – ص٣٢٥.
[4]- الديوان – جـ٢ – ص٥٣٥.

قل لى نصير وأنت بر صـــادق	أحملت إنســانا عليك ثقيلا؟
أحملت دينا فى حيــاتك مـرة	أحملت يوما فى الضلوع غليلا؟
أحملت ظلما من قريب غــادر	أو كاشـح بالأمس كان خليـلا؟
أحمـــلت منا بالنهـار مكررا	والليل من مسـد إليك جميلا؟
أحملت طغيـان اللئيم إذا اغتنى	أو نـال من جاه الأمـور قليلا؟
أحملت فى النادى الغبى إذا التقى	من سامعيه الحمـد والتبجيلا؟
تلك الحيــاة وهــذه أثقالها	وزن الحديـد بها فعاد ضئيلا؟[1]

فمن باب المبالغة فى إيصال المعنى نجد المنشد يرفـع صوته مـع تمـادى البيـت إلى آخره، ثم لا يكاد يقف على حـرف الـروى فنـراه يواصل الإنشاد محاولا وصل أول البيت التالى بالبيت السالف ويظل هكذا إلى آخر بيـت وفيـه يهبط صـوته وكأنـه قـد اسـتراح مـن سفر طويل ممض، أو وصل إلى بر الأمان بعد صراع عنيـف فـى رحلـة مضنيـة ونحـن علـى علم بأن النغمة الموسيقية "تختلف فى الإنشاد الجيد عند الاستفهام، وعند التعجب، وعنـد الجمل الإخبارية التى يراد بها الإخبار عن أمـر مـن الأمـور أو حـدث مـن الأحـداث، وهكـذا تظل النغمة فى صعود وهبوط مع الانسجام فى درجـة الصـعود والهبـوط بحيـث إذا انتهـى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائـه، وإذا كـان للمعنـى بقيـة صـعد الصـوت وأشـعر السـامع بوجوب انتظار باقيه"[2]

ولا مراء فى أن حسن اختيار مواضع السكتة يساعد كثيرا علـى انسـجام موسـيقى البيت إذ يظهر المنشد الواعى عن طريقها جمالا فى لفـظ أو دقـة فـى تركيـب فعـن طريـق النبر فى مواطن بعينها من البيت يتوصل إلى ما بالبيت من جمال ودقة فى التنغـيم، وفـى سبيل السعى عن قيمة الوقفة الإنشادية على تركيب بعينه تطالع نوعا مـن الوقـوف علـى تركيب بعينه سواء أكان هذا التركيب تركيبـا مسـتقلا أم متـداخلا مـع غـيره، ومـا يحدثـه الوقوف على تكتل وزن تركيبى من أثـر فـى التلـوين الإيقـاعى "ومـن الواضـح أن التطـابق

1- الديوان – جـ١ – ص٥٠٣.
2- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٧٠.

يعمل على بروز النغم وبساطته على العكس من التقاطع[1] لذا ننظر إلى بيت شوقى القائل:

سلوا قلبى غداة سلا وتابا	لعل على الجمال له عتابا[2]
سلوا قلبى/غدا تسلا/ وتابا	لعلل علل/جمالهو/ عتابا
مفاعلتن – مفاعلتن- فعولن	مفاعلتن- مفاعلتن - فعولن
ب - ب ب -/ب - ب ب -/ب - -	ب - ب ب -/ب - ب ب -/ب - -

لنلاحظ أن تطابق التراكيب الثلاثة الأولى مع التكتل الوزنى لبحر الوافر يساعد كثيرا على بروز النغم ووضوحه لذا يجوز للمنشد المتمكن من إطالة النفس بعد مدى التكتلين الأولين ثم الوقوف الطويل بعد المد الثالث وهى وقفة ما بين الشطرين إلا أن التقاطع الكامن فى الشطر الثانى والناجم عن تداخل التراكيب الدلالية مع التكتلات الوزنية يعقد النغم ويصعب الوقوف ولو بخفة على اى تكتل وإذا أردت معرفة قيمة التطابق فتأمل قول شوقى على الخفيف:

[(هو لحن)(مضيع)](لاجوابا)	[(قدعرفنا)(له ولا)(مستقرا)][3]
فعلاتن - متفعلن - فاعلاتن	فاعلاتن - متفعلن - فاعلاتن

إن استقلالا عروضيا ما قد نشأ نتيجة توافق التفاعيل مع تمام التراكيب، وحلت هنا سكتتان إحداهما سكتة تطابق والأخرى سكتة تقاطع، أما الأولى فتكون عند تمام التفعلية الثانية اى على كلمة "مضيع" التى تعد ختاما لتركيب يجمع تفعيلتين يتم بهما معنى الوصف للبحر لذا تحسن السكتة الخفيفة التى يعقبها النفى (لا جوابا) المحتضن للتفعلية الثالثة "فاعلاتن" التى تمثل ختام الدفقة الإيقاعية الأولى، أما سكتة التقاطع الخفيفة جدا والمؤثرة للغاية فإنما هى بعد قوله (قد عرفنا له) التى تجمع جزءا من التفعيلة الثانية بالتفعيلة الأولى كاملة.

---

[1]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٢٢٠.
[2]- الديوان – جـ١ – ص٦٠٦.
[3]- الديوان – جـ١ – ص٩٠.

وهناك لون من إيقاع لفظى رهيف يخفى معه تأثير إيقاع الأوزان إذ يساعد على خفاء التفاعيل واستتارها وراء الانسياب النغمى المتماهى مع التناغم التركيبى، وهنا تحلو السكتة الخفيفة على أجزاء التركيب إذ عن طريقها ينجم التموج الإيقاعى، وهذا اللون من التماهى بين كل من التركيب والعروض والدلالة والإيقاع يكثر فى بحر البسيط كقول شوقى.

الوصل صافية،، والعيش ناغية	والسعد حاشية،، والدهر ماشينا[1]
(مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلن)	(مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلو)
--ب-/ب ب -،، --ب-/ب ب-	--ب-/ب ب -،، --ب-/ب ب-

بالبيت تناغم جميل منشؤه حسن التقسيم وبروز لون من التقفية الداخلية الناجمة عن توافق نهايات ثلاث تكتلات تستقل ست تفعيلات،، كما أن السكتة الخفيفة عند كل تكتل تشارك مشاركة فاعلة فى إثراء موسيقى البيت الداخلية وليست كل سكتة من السكتات الأربع سوى وفزة استعداد وتأهب لقفزة إيقاعية جديدة حتى لكأن البيت كله عبارة عن تتابع عدة موجات تنغيمية يزيدها روعة ذلك التوازى التركيبى والتعادل المقطعى المؤثر وعلى نفس شاكلة ما سبق قوله:

قواد معركة،، وراد مهلكة	أوتاد مملكة،، آساد محترب[2]
(مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلن)	(مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلو)
--ب-/ب ب -،، --ب-/ب ب-	--ب-/ب ب -،، --ب-/ب ب-
ـــــــ أ ـــــــ أ	ـــــــ أ ـــــــ ب

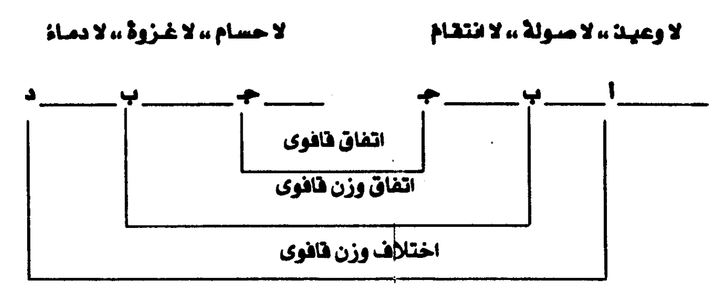
لا مراء فى ان وجود هذه القافية الداخلية إنما يعد عاملا مساعدا على السكتة الخفيفة بين التكتلات الوزنية لوزن البسيط إذ المعتاد دائما السكوت على حرف القافية الأخير، ونحسب ان هذه السكتة هى منشؤ التناغم الإيقاعى المتدرج داخل البيت كله. وهذه السكتة الموافقة للتكتلين العروضى والتركيبى فى البسيط لا تضاهيها روعة وجمالا سوى الكائنة مع وزن الخفيف وذلك لأنهما بحران متنوعا التفاعيل، وكون استقلال كل تفعيلة بتكتل إنما ينشئ لونا من الرفعة الإيقاعية المؤثرة فتأمل قول شوقى على الخفيف:

1- الديوان – جـ١ – ص١٥١.

2- الديوان – جـ١ – ص٣١٣.

لا وعيـــدٌ « لا صـــولةٌ « لا انتقامُ	لا حســـام « لا غـــزوةٌ « لا دماءُ[1]
(فاعلاتن)« (مستفعلن) « (فاعلاتن)	(فاعلاتن) « (مستفعلن) « (فاعلاتو)
ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ب ـ ـ

إن التوافق الوزن قافوى الناشئ بين تفعيلتى مستفعلن«، وتفعيلتى فاعلاتن الوسطيين إنما هو منشؤ ذلك الثقل الإيقاعى والثراء التنغيمى الثر الكائن داخل البيت ناهيك عما يحدثه استقلال كل تكتل بتفعيلة وتكرار حرف النفى لا من نغم ارتكازى يتماهى مع نغم التماوج الذى تصنعه السكتة الخفيفة التالية لكل تفعيلة من هذا البيت الذى يأخذ هذا الشكل من المخطط الإشارى القافوى



وبين كل من الاختلاف والاتفاق الوزن قافويين يكمن جمال الإيقاع وروعة التنغيم إذ يتبع كل اتفاقين أو اختلافين سكتة محسوبة هى سبب ذلك الإثراء للنغم.

وقد يرمى الشاعر من وراء السكتة الخفيفة إلى التركيز على الاتفاق الصرفى للبنى المتتابعة وبخاصة إذا استقلت كل بنية منها بتكتل إيقاعى، وهذا اللون له تطريب خاص منبعه التوافق لا التخالف كقول شوقى على الكامل:

والماء من فـــوق الديـــار وتحتهـــا	وخلالها يجرى ومن حـــول القـــرى
متصوبـــا – متصــــعدا – متمهــــلا	متســرعا – متسلســلا – متعـــثرا
متفـــاعلن – متفـــاعلن – متفـــاعلن	متفـــاعلن – متفـــاعلن – متفـــاعلو
ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص١٨٣.

هنا يسوغ السكتة أمور ثلاثة: أولها تمام التفعيلة مع تمام التكتل، ثانيها: التوازى المقطعى الحادث بين تفعيلات البيت الست، ثالثها: التماهى الحادث بين الإيقاعين الصرفى واللفظى مما يزيد تفاعيل البيت جلاء يجمل لك الوقوف على كل واحدة على حدة.

والنماذج التى تحقق فيها الاستقلال بأقسامه الثلاثة فى شعر شوقى كثيرة إذ يتحقق فيها الاستقلال العروضى عن طريق تمام التفاعيل مع تمام المعنى، والاستقلال النحوى بتمام التراكيب مع تمام التفاعيل، والاستقلال الدلالى عن طريق احتضان التفاعيل لدلالة تامة، وهذا يؤدى بدوره إلى تمام التفاعيل فى الشطر الأول فتهدأ النفس على أثره للسكتة التى تؤدى بدورها إلى بساطة الموسيقى ووضوحها مما ينشئ توازنا فى نفس المستمع، يريح عن طريقه أذنه ونفسه المتطلعة للتمام، كما أن استقامة التراكيب تهدئ من وفزة الصراع الداخلى المتطلع لاستيفاء الجمل حقها من الكمال اللغوى، ولا يخفى ما لتمام الدلالة من أهمية فى ترجمة شفرة التشكيل وتقديم المنوط من الرسالة التى يرغب الشاعر فى أدائها، وعلى ذلك وردت أمثلة كثيرة من شعر شوقى نذكر منها على البسيط قوله:

ماذا تريد بإبعادى وإيعادى ... يا دهر ما أنت إلا جائر عادى[1]

وقوله على الكامل:

لك أن تلوم ولى من الأعذار ... إن الهوى قدرٌ من الأقدار

ما كنت أسلم للعيون سلامتى ... وأبيح حادثة الغرام وقارى

وطر تعلقه الفؤاد وينقضى ... والنفس ماضية مع الأوطار[2]

وقوله على الطويل:

وما الحب إلا طاعة وتجاوز ... وإن أكثروا أوصافه والمعانيا

وما هو إلا العين بالعين تلتقى ... وإن نوعوا أسبابه والدواعيا

وعندى الهوى موصوفة لا صفاته ... إذا سألونى ما الهوى قلت ما بيا[3]

---

[1]- الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص١١٣.
[2]- الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٢٤٧.
[3]- الديوان – جـ٢ – ص١٦٥.

وقوله على الخفيف:

كل حى على المنيـــة غـــادى ... تتوالى الركاب والمـــوت حـادى

ذهب الأولــون قـــرنا فقرنا ... لم يدم حاضر ولم يبـق بادى

هـل تـرى منهم وتسمع عنهم ... غير باقى مــــآثر وأيــادى[١]

اما الأمثلة التى استقل شطرها الأول عروضيا ولكن لم يتم التركيب إذ تعلق شطرها الثانى بشطرها الأول نحويا فكثيرة جدا فى ديوان شوقى وتكمن حساسيتها فى أنها تنشئ فى نفس المنشد صراعا حادًا بين الرغبة فى السكتة الكائنة بين الشطرين وبين رغبتـه فى إتمام التركيب النحوى حتى وإن أثـر ذلك على التنـاغم الإيقـاعى فى البيت، ومـا يفـرض عليه ذلك إلا لوصل مبتدأ بخبره كقوله على الكامل:

هى فى السلاسل والغلول وجارها ... أعمى ينوء بنيره الفداح[٢]

أو فاعل بفعله كقوله:

قد تفسد المرعى على أخواتها ... شاةٌ تند من القطيع وتمرق[٣]

وكذلك قوله:

علم الظـلام هبوطه فمشت له ... أهدابه يأخذنه متحـــــــدرا[٤]

أو مفعول بفعله كقوله:

أدباؤك الزهر الشموس ولا أرى ... أرضا تمخض بالشموس سواك[٥]

وكذلك قوله:

فكأنما مدت به نيرانهـــــا ... شركا لتصطاد النهار المدبرا[٦]

أو صفة بموصوفها كقوله:

وكأن الســـماء والـماء عرس ... مترع المهــــرجان لحًا وعطرا[٧]

١- الديوان – جـ٢ – ص٤٣٤.
٢- الديوان – جـ١ – ص٧٣.
٣- الديوان – جـ٢ – ص٤٩٥.
٤- الديوان – جـ١ – ص٨٤.
٥- الديوان – جـ١ – ص١٢٤.
٦- الديوان – جـ١ – ص٨٧.
٧- الديوان – جـ١ – ص٨٩.

أو يصل مقولا بقوله مثل:

وترنمت فى الــركاب فقلنا　　　راهبٌ طاف فى الأناجيل يقرا[1]

أو فعلا ناقصا بخبره كقوله:

خلقت لرحمته فباتت نـاره　　　برداً ونـار العاشـــقين تسعرا[2]

المنشد غالبا ما يلجأ إلى مثل هـذه السكتات على التركيب مشيحا عـن العـروض، ولجوءه إلى مثل هذه السكتات إنما هو لإتمام التركيب، وهو بذلك يكون قد أفسد أهم شئ فى الشعر وهو وضوحه الوزنى والانسياب الطبيعى لإيقاعـه الـذى يمثـل مصـدر الإمتـاع الأول فى الشعر، وتبقى سكتة هامة، وهى سكتة تـركيبية لا تعوقها سكتة ما بين الشطرين على الرغم من قوتها وأهميتها فى موقعها، وهذه السكتة تـأتى خلف اللفـظ المـدور الـذى يجمـع بين آخر تفعيلة من شطر البيت الأول وأول تفعيلة من شطره الثانى، ويعد إتمام التركيب هو القائد الأول للمنشد فى هذه الحالة فنراه يتجاوز سكتة ما بـين الشطرين ليـتم المعنـى كقوله على مجزوء الكامل:

أين الأوانس فـى ذرا　　　ها من ملائكة وحــور
المترعات من النعيـ　　　ـم الراويات من السـرور
العاثرات مــن الدلا　　　ل الناهضات من الغرور
الآمــرات على الولا　　　ة الناهيات من الصـدور
الناعمات الطيبــا　　　ت العرف أمثال الزهـور
الذاهلات عن الزمـا　　　ن بنشوة العيش النضـير
المشرفات وما انتقلـ　　　ـن على الممالك والبحور
من كل بلقيـس على　　　كرسى عزتها الوثــير
أمضى نفوذا من زبيـ　　　دة فى الإمارة والأمـير
بين الرفارف والمشا　　　رف والزخارف والحـرير[3]

1- الديوان – جـ١ – ص٩٠.
2- الديوان – جـ١ – ص٨٥.
3- الديوان – جـ١ – ص٣٤١/٣٤٢.

إن التوازى التركيبى والتوازن الصرفى الكائن بين كلمات البيت الأخير تفرض سكتة خفيفة بعد كل تركيب، لكن تأمل موضع السكتة بين الشطرين فلا تكاد تحس به لأن الانسياق وراء إتمام المعنى والتركيب معا يدفع المنشد للتوقف على نهاية الكلمة مقتطفا حرفين من صدر التفعيلة الأولى من الشطر الثانى، وهذا عين ما حدث فى الأبيات السابقة له كلها تقريبا.

وقد يوجد مثل ذلك التداخل بين تفعيلتى منتصف البيت لكن لا تحلو السكتة على الإطلاق حتى بعد اللفظ موضع التدوير فيجد المنشد ذاته منساقا لا تصده إلا السكتة الأخيرة بعد انتهاء البيت وهذه تعد بمثابة الشاطئ الذى تلقى القصيدة بأبعادها عليه متخذة هيئة الأمواج المتتابعة، وعلى مثل هذه الشاكلة قول شوقى:

المؤمنـــون بمصـــر يهـ	ـدون الســـلام إلى الأمير
ويبـــايعـــونك يا محمـ	ـد فى الضمائر والصدور
قد أملـــــوا لهـلالهـم	حظ الأهلة فى المســير
فابلـــــغ به أوج الكمـا	ل بقوة الله النصـــــير
أنت الكبـــير يقلـــدو	نك سيف عثمان الكبير
شيخ الغـــزاة الفاتحيـ	ـن حسامه شيخ الذكور[1]
متفـاعلن – متفـاعلن	متفـاعلن – متفـاعلان
ب ب - ب -/ب ب - ب -	ب ب - ب -/ب ب - ب -

فالتمادى الناجم عن اندماج التفعيلتين الوسطيين لا يدفع إلى التوقف إلا على نهاية كل بيت إذ ذابت الموسيقى هنا فى المعنى فأخرجت لنا هذه اللوحة الكاملة منسابة انسيابا وزن تركيبى متكامل.

ويبقى بعد كل ذلك وقفة مهمة جدا وهى الوقفة المعنوية داخل البيت، وهى نوع من التصرف المحمود فى إيقاع الشعر يتلاعب الشاعر بها وعن طريقها بمقادير الأوزان فيقف على تقاطع تفعيلتين مثلا مركزا على جانب النبر اللغوى لإبراز معنى أو لإيضاح

---

[1]- الديوان – ص٣٤٧.

دلالة أو لإحداث لون من ألوان التشويق لدى المتلقى أو الاستنفار لأحاسيسه، وأمثلتها فى شعر شوقى ليست قليلة ومن أمثالها قوله على الخفيف:

واحمل السيف / والبس التاج / وارق العرش / وانهض بالدولة العلياء

فالوقفات هنا وقفات معنوية خفيفة لم تراع وزنا ولم تعبأ بعروض ومثل ذلك قوله على الرمل:

قلت لليـل، ولليـــل عـــــواد من أخو البث؟؟ / فقال: ابن فراق

قلت/ما واديه؟؟/قال: الشجو واد ليس فيه من حجـاز أو عــــراق

قلت / لكن جفنه غير جــــواد قال شر الدمــع ما ليـــس يراق[1]

وكذلك قوله على الخفيف

كل دار احـــق بالأهـــل إلا فى خبيث من المـذاهب رجس

نفسى مرجل/وقلبى شــراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

واجعلى وجهك الفنار/ومجرا ك يد الثغر/بين رمـل ومكس[2]

فالوقفة فى النموذج الأول تأتى بعد تركيب نحوى تام مكون من فعل أمر وفاعل مستتر ومفعول به، وبالتركيب مجملا تتم الدلالة، لكن الوزن يتداخل إلا أن الوقفة هنا لا تراعى الوزن قدر مراعاتها المعنى الموقوف عليه.

وكذلك وقفات النموذج الثانى التى تراعى التراكيب الوزنية قدر مراعاتها بنى التراشق الحوارى القائم بين الشاعر ورفيقه، وهذا الأخير لابد من بروزه لأن له أثرا فى النفس لا يظهره توافق الوقفة مع الوزن،،

أما النموذج الأخير فوقفته وقفة تمام معنى يحدث بها تقاطع بين أجزاء التفعيلة الوسطى فى الشطر الأول من البيت الثانى حتى لتشعر أن الشطر انقسم بذاته إلى نصفين متعادلين تركيبا لا وزنا، أما وقفات البيت الأخير فإنها وافقت تمام المعنى محدثة تداخلا بين تراكيب الشطرين بالتدوير الأوسط مما يصعب الوقوف بين الشطرين ويجمل الوقوف المعنوى على تمام التراكيب.

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ٢١٦.

[2]- الديوان – جـ١ – ص٢٠٥.

ولا مراء فى أن للمنشد المجيد دخلا كبيرا فى تجميل الوقفة وتزيينها إذ يجعل سكتته الخفيفة بمثابة إيقاع نابض داخل العمل لا يشعر معه المتلقى بتقطيع أوصال البيت، وكلما كانت الوقفة قصيرة وبراعة كلما أعطتك هذا الإيحاء ومن أمثلته ذلك الوقفات التالية:

إن قلت فى الأمر لا،/أو قلت فيه نعم   فخيرة الله فى لا منــك أو نعـــم

والجهـل موت/فإن أوتيت معجـزة   فابعث من الجهل أو فابعث من الرجم

قالوا غـزوت/ورسـل الله مابعثـوا   لقتل نفس ولا جـاءوا لسـفك دم

جهل/وتضليـل أحـلام/وسفسطة   فتحت بالسيف بعد الفتح بالقـلم[1]

من كل ما سبق يتضح لنا أن الاستعمال الشعرى ضرب عرض الحائط فى بعض الأحيان، بما كان ينادى به قدامى النقاد من استقلال كل شطر عن قرينه وزنا ومعنى حتى لا يتحطم الاستقلال الإيقاعى للشطر، فوجدنا من الشعراء من يتمادى خلف المعنى مشيحا عن التكتل الوزنى المستقل ويقف عليه وقفة محسوبة تزيد الإيقاع جمالا ولا تهتك أوصال البيت. وأبرزوا من خلال ذلك أنماطا من التنويع الإيقاعى جميلة متصرفين فى التركيب اللغوى والبناء العروضى على السواء، وهذا الأمر تبرزه القراءة الواعية وتبدى ما به من حيوية إيقاعية نابضة، ومعنى كل ذلك أن واقع الممارسة الشعرية يضع آساسا اخرى غير ما تصوره النقد النظرى، هذه الآساس تتباين بين إدماج واستقلال لتبرز شيئا واحدا نتفق عليه جميعا هو إيقاع العمل العام[2].

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٦٢٨.

[2]- انظر فى ذلك كتب   ١- قواعد الشعر – ثعلب – ص٦٦ تحقيق رمضان عبدالتواب الخانجى ١٩٩٥م

٢- نقد الشعر عند العرب – أمجد الطرابلسى – ص١٧٩.

٣- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – عمر خليفة بن إدريس – ص٤٦.

ثالثا: الزحافات والعلل وعلاقتهما بالإيقاع*:

"الزحافات والعلل عبارة عن تغييرات تدخل على أجزاء الميزان الشعرى، ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن، ولكنها ليست تسهيلات مطلقة، بل هى مقيدة بقواعد وأصول معينة"[1]

والزحافات لا تكون إلا فى ثوانى الأسباب سواء بالحذف أو بالتسكين وهى تلحق بتفعيلات الحشو أو الضرب أو العروض، وهى عارضة قد تصيب بعض التفعيلات دون بعضها الآخر.

أما العلة فإنها تلحق العروض والضرب أحدهما أو كليهما ولا تختص بالدخول على تفعيلات الحشو وهى تلحق بالأسباب والأوتاد والزحافات والعلل كلاهما أشياء من قبيل الخروج على النسق.

"وللخروج على النسق وظائف فى الشعر وغيره من الفنون، فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكرى فى مواجهة الجانب الحسى، ويجعل العمل الفنى أقدر على التعبير"[2]

ويعد اللجوء للزحافات أو العلل شيئا من قبيل التلاعب بمقادير الأجزاء وفى ذلك إخلال جزئى بالنظام الكمى، والفارابى جزم فى كتابه "الموسيقى الكبير" بأن الزحاف ما هو إلا تزيين للوزن خاصة حين تكثر السواكن ويثقل مسموع القول لأن فيه كما قال "شبه راحة للنفس عما يثقل عليها مسموعه"[3]

ولشيخنا الكبير المرحوم الدكتور شوقى ضيف رأى شاف فى هذا المضمار نسوق معظمه إذ قال: "أما ما يقال من أن الإيقاع الشعرى الموروث يزخر بالملل والرتابة لأنه يقوم

---

* انظر كتاب: الزحاف والعلة – رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع – د/أحمد كشك – دار غريب – القاهرة ٢٠٠٥م.

1- العروض العربى ومحاولات التطور والتجديد فيه – د/فوزى عيسى – ص٢٥ – دار المعرفة – الإسكندرية ١٩٩٩م

2- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص١٧٢.

3- الموسيقى الكبير – الفارابى – أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان – ص١٠٨٩/١٠٩٠ – تحقيق غطاس عبدالملك – القاهرة – دار الكتاب العربى.

على تكرار مسافات زمنية متساوية فهو قول ينقصه النظر الدقيق، لما يدخل تفاعيل القصيدة من زحافات تفسح لظهور اختلافات بيّنة بين رناتها الإيقاعية، ونضرب لذلك مثلا وزن الكامل الذى يتألف من "متفاعلن" ست مرات، وهى خمس مقاطع واضحة، فإن الشاعر إذا أدخل على تفعيلته زحاف الإضمار وهو تسكين ثانى التفعيلة المتحرك تحولت تفعيلته من "متفاعلن" إلى "مستفعلن" وبذلك تنقص مقاطعها الخمسة مقطعا، وتتحول رنتها الإيقاعية من صورتها السريعة المرقصة التى تلائم موجة الفرح الدافقة إلى صورة بطيئة متأنية تلائم موجة الشجن الهادئة. ومثال آخر وزن الوافر الذى يتألف من "مفاعلتن" ست مرات وهى أيضا خمس مقاطع فإن الشاعر حين يسكن خامس التفعيلة تتحول من "مفاعلتن" إلى "مفاعيلن" وبذلك ينقص مقطع من مقاطعها، وتبطئ حركة تدفقها. ووراء هذين الزحافين اللذين صورناهما زحافات كثيرة تغيّر فى الصورة الإيقاعية للتفاعيل فتقصر المسافات فى زمنها، وتخالف بين رناتها مخالفات من شأنها أن تفتح أبواب الإيقاع الشعرى الموروث على مصاريعها كى يجانس الشاعر مجانسة دقيقة بين ما يريد من رنات وبين دقائق خوالجه النفسية. وإذن فليس بصحيح أن التفعيلة تجرى فى القصيدة الواحدة بصورة مكررة تبعث على الملل والسآمة، وإنما الصحيح أن فى دخائلها عناصر من التحول تنفى عنها هذه السآمة والملل، وكلّ ما فى الأمر أنها تحتاج إلى الشاعر البارع الذى خبر أوتار هذه التفاعيل خبرة تتيح له أن يتصرف بها تصرفا مطابقا لأحواله النفسية، وما يريد أن يصورها فيه من أنغام وإيقاعات. وإذا أضفنا إلى هذا التخالف فى صورة التفعيلة ما ذكرناه من العناصر الصوتية فى الحروف والكلمات عرفنا السرّ فى أن لكل شاعرنا به من شعرائنا القدماء موسيقاه التى يتميز بها، وهو تميز يرجع إلى مدى مهارته فى استخدام العناصر الحرفية واللفظية والنغمية واستغلال نسبها استغلالا دقيقا. بل إن الشاعر الواحد لتفترق عنده القصيدتان اللتان ينظمهما من وزن واحد مفارق واسعة حسب مزجه فى كل منهما بين تلك العناصر ومدى إحسانه فى هذا المزج. بل إن بيتين من قصيدة واحدة ليفترقان فى رناتهما وأنغامهما مفارق بينة حسب ما يجرى فيهما من هذا المزج، بحيث يصبح لكل بيت خواصه النغمية وطاقته الموسيقية المفردة. ولعلنا لا نغلو إذ قلنا إن هذه المرونة الواسعة فى الإيقاع الشعرى الموروث هى التى جعلت أسلافنا لا يحاولون تحطيمه مهما كلفهم من الكد والجهد والعناء، فقد رأوه يُرضى حاجة قلوبهم وأذواقهم إلى الغذاء الموسيقى الرفيع. وحقًا نظموا فى المزدوجات والرباعيات والمسمطات

والموشحات وما يماثلها من الصور، ولكنها جميعا فى حقيقة الأمر توليدات منه وتفريعات، إذ تلتقى التقاء واضحا بسدى أنغامه ولحمة ألحانه، فقد أبقوا على فكرة البيت والشطر والقافية، وكل ما هناك أنهم خالفوا بين قواف وقواف وزاوجوا بين أوزن وأوزان. وبذلك احتفظوا فى منظوماتهم الجديدة برنات الإيقاع الموروث ونسبة اللحنية مع ما ابتغوا من التوليد فيه والاشتقاق منه، بحيث نحس دائما أننا نعيش فى نفس عالمه المتموج بالنغم"[١]

وشوقى قد استعمل البحور بشتى أنواعها، الصافى منها والمركب فنوع فى الأول منهما بكثرة الزحافات التى أعطت التفاعيل تنوعا نغميا محسوبا مما أدى إلى ثراء موسيقى أشعرنا بانتظام النغم من ناحية واقتدار شوقى ومدى إحساسه بمعطيات إيقاع الشعر من ناحية أخرى وهو فى هذا أو ذاك كان واعيا فى خروجه على النسق العام للشعر "والخروج على النسق الإيقاعى – مهما نبا وكثر – قد يكون مقبولا إذا أحسسنا من خلال القصيدة – أنه صادر عن إرادة الشاعر واختياره وأفضل ما يشعرنا بذلك أن يكون للخروج على النسق وظيفة تعبيرية، وربما اختاره الشاعر بحاسته الفنية دون أن يكون واعيا بوظيفته التعبيرية كل الوعى، وقد أراد بعض النقاد أن يجعل لكل زحاف على حدة قيمة تعبيرية فى الموضوع الذى وقع فيه، ومعنى ذلك أنه يريد إقامة توافق حرفى بين الزحاف والمعنى"[٢]

ونحن على علم بأن "الموسيقى تنبعث من وحدة الدافع فى الجملة، على حسب الشعور الذى يعبر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها. ولا ينبغى أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحال، لأنها تعبيرية إيحائية. تضفى على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى. وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه فى القصيدة الواحدة. فوحدة الإيقاع فى تغير. فى نفس التجربة الشعرية – على حسب ما (يكمن)* فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس والكلمات أصوات. ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية

---

[1] – فصول فى الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – ص٣١٤،٣١٣.
[2]– نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٢١٠.
*– فى الأصل ما يمكن ولكن الأليق ما يكمن كما أثبتناها.

وصفية. والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة فى اللغة"[1]

فلا مراء إذن فى كون موسيقى الشعر تابعة لمعناه، ولأن المعنى يتغير من بيت إلى آخر فلابد إذن من التنويع الموسيقى حتى تتماهى موسيقى البيت مع العاطفة والفكرة والصورة والدلالة التى يرمى إليها الشاعر، وحتى يتسنى للشاعر أن يحدث هذا التنويع إذن لابد له من التخفيف من رتابة النغم المتساوى والمتكرر تكررا آليا. ونظرا للاختلافات البينة بين نظريات قدامى النقاد ومحدثيه فى تناول هذه المسألة وشرح أبعادها ومحاولاتهم تقديم قانون إيقاعى صحيح يصف الزحاف، فإننا سنكتفى، مشيحين عن كثرة التفريعات، بتقسيم الزحافات إلى أنواع ثلاثة[2]:-

النوع الأول:

هو النوع الذى يجتمع فيه الخبن مع الكف وهو نادر الورود فى شعرنا العربى قديمه وحديثه وهو ما يعرف فى لغة الزحاف باسم الشكل الذى يتم به الخروج على النسق خروجا تاما يشبه الكسر الشعرى إذ تتحول بمقتضاه تفعيلة كفاعلاتن إلى فعلات كقول شوقى على مجزوء الخفيف:

ومن المدح ما جزى	وأذاع المناقبا
وإذ الهجو هاجه	لمعاناته أبى
ورآه رذيلة	لا تماشى التأدبا[3]
فعلات – متفعلن	فاعلاتن – متفعلن

تشعر فى قراءتك للمقدار التركيبى المقابل لتفعيلة مجزوء الخفيف الأولى أنه لا يتساوى كميا مع ما يوازيه رأسيا سواء ما جاء قبله أو ما جاء بعده، وكذلك لا يتماهى مع التفعيلة الأولى من الشطر الثانى وذلك لما اعتراه من نقص لا يجبره حتى الإشباع فى هاء الفعل (رآه) ومثل هذا حدث مع قوله على الرمل:

---

[1]- النقد الأدبى الحديث – د/محمد غنيمى هلال – دار العودة بيروت – ص٤٤٦.
[2]- انظر فى ذلك كتاب أستاذنا الدكتور على يونس – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – ص٣٤، ٣٥.
[3]- الديوان – جـ١ – ص٤٣٠.

عين شـــمس قام فيها مارد — من عفاريتك يدعى (شاتهاما)

يملأ الجـــو عـــزيفا كلمـا — ضرب الريح بسوط والغماما

ملك الجـــو تليه عصبـة — جمعت شهما وندبا وهماما

ملكلجو/وتليـه/عصـبتن

فعلاتن — فعلات — فاعلن

فإشباع هاء (تليه) حتى لا يشبع نفس المنشد المجيد لأنه لا يسد الفجوة الإيقاعية كما ينبغى لها. على أن من هذا النوع أيضا ما يسمى بالعلل الجارية مجرى الزحاف كالحزم والخزم "وهذا النوع نادر فى الشعر العربى قديمه وحديثه وهو لما فيه من نشوز يعد خروجا على النسق، ولا يعد جزءا من النسق. وهو لا ينفى وجود النظام الكمى، لأن طبيعة الإيقاع الشعرى تقوم على الجمع بين النسق والخروج عليه، ثم إن أثره فى النسق العام للقصيدة ضئيل لأنه لا يرد فى قصيدة إلا مرة أو مرتين أو مرات قلائل، ولا يظهر أثره إلا على مستوى البيت إذا عزلناه عن أبيات القصيدة الأخرى"[١]

النوع الثانى:

التفاوت الكامن فى هذا النوع تفاوت يسير لا يؤثر فى نسق القصيدة العام، وهو معهود فى شعرنا العربى، وتعين الأذن المرهفة، بل لا يغالى الباحث إذا قال: إنه يحدث تلوينا تنغيميا جميلا وبخاصة أنه يختص بالأبحر الصافية كالكامل والوافر، وحساسيته الإيقاعية تكمن فى جعله المقطع الطويل مساويا لمقطعين قصيرين متتاليين لذا تتدخل فى فهمه الأذن المرهفة إذ لا يشعر معه المتلقى العادى بكبير تغير فى الكم المقطعى لأنه، من وجهة نظرى، يخدم لا يهدم النسق العام للعمل ومن هذا النوع "الإضمار" الذى يجعل متفاعلن تفعيلة الكامل متحركة التاء مساوية لمتفاعلن ساكنة التاء والتى تتحول إلى "مستفعلن" التى يحدث وجودها وتتابعها على فترات تنويعا تتطلبه الحاجة لكسر رتابة الوزن الموحد فتأمل قول شوقى على الكامل:

---

[١]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى — د/على يونس — ص٣٤.

أن اليتيم هو الذى تلقى لـــه	أما تخلت أو أبـــا / مشـــغولا
مصــر إذا ما راجعـــت أيامها	لم تلق للسبت العظيـــم مثيلا
البرلـــان غدا يمـــد رواقه	ظلا على الوادى الســعيد ظليلا
نرجو إذا التعليم حرك شجوه	ألا يكون على البلاد بخيـــــلا
قل للشباب: اليوم بورك غرسكم	دنت القطوف وذللت تذليـــــلا
حيـــوا من الشهداء كل مغيب	وضعـــوا على أحجاره إكليـلا[1]
مستفعلن – متفاعلن – متفاعلن	متفاعلن – مستفعلن – مستفعل
--ب-/ب ب-ب-/ب ب-ب-	ب ب-ب-/--ب-/--

ثنتان وعشرون تفعيلة زوحفت من مجموع ست وثلاثين أى ما يقرب من ثلثى تفعيلات المقطوعة التى اخترناها اختيارا عشوائيا، وعلى هذه الشاكلة معظم تفاعيل الكامل التى يلجأ الشعراء لمزاحفتها إخلالا بالرتابة وتنويعا فى التنغيم وإثراء لموسيقى العمل، إذ لا يكثر الإضمار ويزيد إلا مع الانفعال الزائد من قبل الشاعر فقد لوحظ أن هذا الزحاف يكثر فى القصائد الحماسية أو مواضع الانفعال الزائد من العمل أو مع تواتر بنى الأمر والشجب والإدانة والاستنهاض أما فى مواطن اللين من العمل فإن هذا الزحاف يكاد ينعدم ولكن يبقى لهذا اللون من الزحافات أنه لا يرتبط بغرض بعينه وإنما هو يساير جميع الأغراض فلا يتغير إلا مع تقلب الطبيعة الانفعالية للشاعر، ومثله العصب الذى يكثر مع الوافر وهو الذى يجعل فيه الشاعر مفاعلتن مقابلة لمفاعيلن كقوله:

على أى الجنـــان بنا تمـــر	وفى أى الحـدائق تستقر
رويـــدا أيها الفلك الأبـــر	بلغت بنا الربوع فأنت حر
سهرت ولم تنم للركب عين	كأن لم يضوهم ضجر وأين
يحث خطـاك لج بل لجيـــن	بل الإبريز، بل أفـــق أغر
على شبه السهول من الميـاه	تحيط بك الجزائر كالشياه
وأنت لهن راع ذو انتبـــاه	تكر مع الظـــلام ولا تفر[2]

1- الديوان – جـ١ – ص٥٠٠/٥٠١.
2- الديوان – جـ١ – ص٩٨.

إن فى هذا الزحاف تلاعبا بصور المقاطع لا بمقاديرها – وهو تلاعب يعطى نوعا من النغم المطرب الذى تزول معه آلية التكرار الرتيب، ويتماشى مع ما يريد شوقى نقله لنا فى وصفه مضيق البسفور، إذ يتمثل تلاعبه فى مضمارين أحدهما استعماله العصب مرتكزا تنغيميا ذا عطاء مثمر والآخر تنويعه الروى مما ينشئ تموجا جديدا على مسار آخر لا يقل خطرا، إن لم يزد، عن سابقه، وبين هذا وذاك يبقى الإيقاع العام هو الرابح من وراء كل ذلك.

وأحيانا نجد عصبية راسية لهذا النوع من الزحاف تصنع فى التفعيلات المتتالية تنغيما يقابل رتابة جاراتها فيقيم حوارًا إيقاعيا جميلا داخل الأبيات منشؤه السير على النسق والخروج عليه، وعلى هذه الشاكلة قوله:

به سحـــرٌ يتيمــــه   كلا جفنيـك يعلمـــه

همـــا كادا لمهجتــــه   ومنك الكيد معظمـــه

تعذبه بســـحرهمـــا   وتوجـــده وتعدمـــه

فلا هــــاروت رق له   ولا مـــاروت يرحمـــه

أسرّ لمـــات كتمـــانا   وباح فخانـــه فمـــه

فويح المــــدنف المعمو   د حتى البث يحرمـــه

طويل الليـــل ترحمه   هواتفـــه وانجمـــه

إذا جد الغـــرام بـــه   جرى فى دمعه دمـــه[1]

مفاعيلن / مفاعلتن   مفاعيلن / مفاعلتن

ب---/ب-ب ب-   ب---/ب-ب ب-

نجد فى هذا النموذج أن شوقى أقام تقابلا محسوبا بين التنويع والثبات فأدخل زحاف العصب على التفاعيل الأولى التى قام بينها شبه تعصب فجاءت كلها متعامدة مزاحفة بالعصب فى صدرى الشطرين الأول والثانى من الأبيات، وقابلتها التفعيلة الثانية صحيحة الأجزاء، فنشأ بذلك نغم متماوج بين العلو والهبوط فأشعرنا بعطاء التنويع وجمال وقعه.

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٦١١.

النوع الثالث:

هذا النوع "يؤدى إلى تفاوت أخف من الأول وأوضح من الثانى إذ يجعل أحد المقاطع فى تفعيلة قصيرا، ونظيره فى تفعيلة أخرى طويلا، كالتناظر بين مستفعلن ومتفعلن والتناظر بين فعولن وفعول – وبين فاعلاتن وفعلاتن"[1] والوزن هنا، من وجهة نظر حازم "هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساوية لا تفارقها فى عدد الحركات والسكنات والترتيب. فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التى بيناها أمكن أن يتوفر على ما بقى منه، وأن يتلاقى – كذا – لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به، فيعتدل المقداران بذلك فيكونا متوازنين"[2]

وما يرمى إليه حازم من وراء عبارته هو ما يسمى بالتعويض[2] تلك العملية التى يتم بمقتضاها التساوى بين كم المقادير الإيقاعية فى الشطرين أو بين التفعيلتين المتناظرتين وسنعرض فيما يلى أمثلة لكل تفعيلتين فى محاولة للوصول إلى الأثر الإيقاعى الحادث من وراء كل استعمال.

أ- تحويل مستفعلن إلى متفعلن – فيما يعرف فى لغة الزحاف بالخبن – أى حذف الثانى الساكن كقول شوقى على مجزوء الخفيف.

لم يمت من له أثر	وحياة من السير
ادعه غائبا وإن	بعدت غاية السفر
آيب الفضل كلما	آبت الشمس والقمر
رب نور متمم	قد أتانا من الحفر
إنما الميت من مشى	ميت الخير والخبر
من إذا عاش لم يفد	وإذا مات لم يضر
ليس فى الجاه والغنى	منه ظل ولا ثمر[4]
فاعلاتن / متفعلن	فاعلاتن / متفعلن
- ب - - / ب - ب -	- ب - - / ب - ب -

1- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٣٥.

2- المنهاج – ص٢٦٣ – انظر فى مفهوم التعويض – مجلة كلية الآداب – جامعة الإسكندرية فى الميزان الجديد – د/مندور ص١٤٧ – والكتاب ص٢٣٧ – وكذلك موسيقى الشعر – د/انيس ص١٦٠ – ونظرية ايقاع الشعر العربى – د/محمد العياش – المطبعة العصرية – تونس ١٩٧٨م – ص١٦٤.

3- الديوان – جـ٢ – ص٤٤٩.

4- الديوان – جـ٢ – ص٤٤٩.

تحولت التفعيلة الثانية فى شطرى القصيدة كلها، وعدتها سبعة وثلاثون بيتا، من "مستفعلن" إلى "متفعلن" أى من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير إلى مقطعين طويلين وآخرين قصيرين مما أخفى التنويع، من ناحية للتوحد الحادث بين جميع التفاعيل على مدار العمل، ومن ناحية أخرى لما بين الاختزال بحذف الثانى الساكن والاختزال الحادث لعمر مصطفى كامل الذى نظمت القصيدة فى ذكراه من تناسب وتماه، وما أملى على شوقى ذاك الاختزال فى المقدار إلا صدق انفعاله فى التعبير عن مشاعره تجاه أحد رموز السياسة فى مصر.

ب- تحويل "فعولن" إلى "فعول" بحذف الخامس الساكن فيما يعرف بالقبض الذى ينوع الشاعر بمقتضاه فى إيقاع الأبيات وكمها كقول شوقى على الطويل:

يطيب ثرى بردين من نفخ طيبه	كأن ثرى بردين مس الغواليا
فيالك غمدا من صفيح وجندل	حوى السيف مصقول الغرار يمانيا[1]
فعول – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن	فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعل
ب - ب -/ب - - -/ب - -/ب - ب -	ب - -/ب - - -/ب - -/ب - ب ب

فشوقى أجرى بالقبض لونا من التوازى الرأسى بين التفعيلتين الأوليين مما أنشأ لونا من ألوان التنويع الرأسى ومثل ذلك التنويع قوله على المتقارب:

أحيث تلوح المنى تأفل	كفى عظة أيها المنزل
حكيت الحياة وحالاتها	فهلا تخطيت ما تنقل[2]

تجد أن توازنا إيقاعيا ما قام بين التفعيلتين الأوليين من البيت الأول، ومنشأ التوازن هو احتلالهما موقعا إيقاعيا ذا ثقل إذ يستهل بهما شوقى تكتلى الشطرين مخففا بذلك حدة تعادل التماوج النابع من وزن المتقارب الراقص الخفيف، هذا وقد يفرض المعنى المراد على شوقى استعمال القبض فى هذا الوزن فى مواضع بعينها وذلك عندما تقوده الرغبة فى إتمام التعبير إلى التعجل الذى يقصر بمقتضاه فى كم التفعيلة الأول والتى

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٥٨٨.
[2]- الديوان – جـ٢ – ص٥٠٠.

يستهل بها معانيه بالقبض الذى يعد بترا فى الكم كقوله مهنئا سعد زغلول على نجاته من محاولة اغتيال فاشلة:

نجـــا وتمـــــائل ربـــانهـــا	ودق البشـــــائر ركبـــــانها
وهـلل فى الجـــو قيــدومها	وكبر فى المــــاء ســـكانها
تجـــول عنـــها الأذى وانثنــى	عبـــاب الخطـــوب وطوفانها
فعول – فعولن – فعولن – فعل	فعولن – فعولن – فعولن - فعل
ب - ب/ب - -/ب - -/ب -	ب - -/ب - -/ب - -/ب -

فسعادة شوقى بنجاة سعد زغلول دفعته لأن يستعمل القبض تخفيفا للملل، وهروبا من الخدر الناشئ من التساوى المقطعى وهذا أمر لا يمس الإحساس بالنسق العام للعمل لغلبة التفاعيل السالمة، وإنما ينشئ نوعا من التنويع الإيقاعى المحسوب.

ج- أما تحويل فاعلاتن إلى فعلاتن على سبيل الخبن فقد لجأ إليه شوقى كثيرا تخفيفا من رتابة التكرار الآلى فى بحر كالرمل إذ هو بحر متجاوب التفاعيل، أو تنويعا فى الكم فى بحرين كالخفيف والمديد وعلى هذه الشاكلة من التنويع قوله:

منك يا هـاجـر دائى	وبكفيــــك دوائـــى
يا منى روحى ودنيـا	ى وســـؤلى ورجـائى
أنت إن شئت نعيمى	وإذا شــئت شـقـائى
ليس من عمــرى يوم	لا ترى فيــه لقـــائى
وحيـاتى فى التدانى	ومماتى فى التنائى
نم على نسيان سهدى	فيك واضحك من بكائى
كل ما ترضـــاه يا مـو	لاى يـــرضــاه ولائـــى
وكما تعلــم حبـــى	وكما تــــدرى وفــائى[1]
فعــلاتن – فعــلاتن	فعـــلاتن – فاعلاتن
ب ب - -/ب ب - -	ب ب - -/- ب - -

[1] - الديوان – جـ٢ – ص٩٥.

ست عشرة تفعيلة مخبونة من مجموع اثنتين وثلاثين وشوقى بهذا إنما يصنع نسقا خاصا يتميز به بإحداث تفاعل بين التزام النسق والخروج عليه إذ يتماوج بين الحالين محدثا حركية خاصة داخل العمل الذى يستعمل فيه التفاعيل السالمة تمشيا مع المدود المحملة بزفرات العاشق المولع المدله، ويستعمل التفاعيل المخبونة فى حالة التعبير عن اليأس الناجم عن الهجر والرحيل وجمال هذه القصيدة يكمن فى اختيار مجزوء الرمل، بما يحمله من تعادل فى التماوج، إطارا وزنيا لتجربته، وبين يأس شوقى ورجائه خرجت القصيدة كلها مفعمة بتلك الأحاسيس الشجية الرائعة وإذا أردنا أن نتبين مدى ارتباط كم التفعيلة بنفسية الشاعر فلنطالع قول شوقى على الخفيف:

اختلاف النهار والليل ينسى ... اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

وصفا لى ملاوة من شباب ... صورت من تصورات ومس

عصفت كالصبا اللعوب ومرت ... سنة حلوة ولذة خلس

وسلا مصر هل سلا القلب عنها ... أو أسا جرحه الزمان المؤسى[1]

فعلاتن – متفعلن – فاعلاتن ... فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن

ب ب - - /ب -/ب - /- ب - - ... - ب - - /ب - ب - /- ب - -

وإذا تأملت "فعلاتن" المخبونة جيدا وجدت أنها تتماهى مع نضوب آمال شوقى فى دوام الشباب فالأمر "وصفا لى" أمر محمل باليأس من التحقق، والتعبير "بعصفت" يدل على السرعة فى المرور وكذلك تعبيراه "ومرت وسنة حلوة" ثم تعبيره الآخير "لذة خلس" الذى يختلس بخبنه إياه لحظة الأمل الأخير، ثم انظر إلى توجهه المفعم بالرجاء فى الأمر الأخير "وسلا مصر" كل هذا البتر فى الكم يتناسب مع انقطاع آمال شوقى وإدبارها، أما تفاعيله السالمة فقد اكتظت بالمدود تماهيا مع زفراته الأسية المفعمة باليأس فتأمل "اختلاف النهار" "اذكرا لى الصبا" "أيام أنسى" "أو أسا" "الزمان المؤسى" أما وصفه للفترة الحلوة التى مرت من حياته فلا يتناسب معها إلا البتر فى مقادير التفاعيل ويساعد فى نقل دلالة هذا وذاك مجموعة من الألفاظ المنتقاة بإحساس الشاعر الصادق المتمكن من أدواته الفنية ويبرز خلف كل ذلك العطاء الموسيقى الثر الكامن وراء تقابل الأحرف مع

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٢٠٤.

بعضها البعض ما بين متحرك وساكن ولين ومد، وما يحمله هذا الاختلاف من تنويع موسيقى يحمل إيحاء خاصا[1]

"وقد لاحظ بعض العروضيين أن الزحاف حين يكون فى بداية الشطر أخف منه حين يكون فى داخل الشطر، ويبدو أن وقوع الاختلال فى البداية ييسر للأذن تجاوزه، حتى إن الحزم والخزم، على استقباح العروضيين إياهما – لا يجوزان إلا فى بداية البيت، أو فى بداية الشطر فى قول آخر"[2]

وهذا القول متعلق أكثر ببحر البسيط الذى أجمع العروضيون على أن خبن "مستفعلن" فيه يسوغ عن الخبن فى "فاعلن" إذ هو أجمل جرسا وأحد وقعا وبخاصة إذا وقع فى أوائل الأشطار (صدرا أو عجزا) فإذا جاء فى غير الموضعين رك نسيج الشعر وتهلهل على حد تعبير بعضهم[3]. فتأمل قول شوقى على البسيط:

فمن شـــقى، إلى لـــص، إلى نفـــق	إلى ظـــلام بـروعى رائـــح غـادى
إلى قفـــار إلى ســـهل إلى جبـــل	إلى غـــلام من الفجـــار مصطـاد
أروح فى أسر ســـلطان الهوى وأجى	ولا أبـــى لى ولا ســـلطانه فـادى[4]
متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن	متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فاعل

فقد نشأ تناغم جميل أساسه اتفاق مستهلات الأشطار فى الكم المقطعى حتى بعد حدوث الزحاف، وهذا لون من التنوع الإيقاعى الذى يحسن مع تفعيلة البسيط الأول عندما يصيبها الخبن.

مما سبق يتضح لنا أن شوقى كان واعيا فى استعماله الزحاف محسنا إيقاعيا ينوع به فى موسيقى أبياته ويتلاعب بكمها التلاعب المسموح به مدللا على قدرته فى الخروج على النسق، وأنه لم يكن متقوقعا كل التقوقع فى قوالب الأوزان، إنما كانت له

1- انظر فى تناول هذه الأبيات – النقد الأدبى الحديث – د/غنيمى هلال – ص٤٣٩.
2- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٢٠٣/٢٠٤.
3- انظر فى ذلك – العروض العربى – تهذيبه وإعادة تدوينه – جلال الحنفى – مطبعة العانى – بغداد ١٩٧٨م – وكذلك – شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية – د/عبدالحميد الراضى – مطبعة بغداد ١٩٦٨م – ص١٠٤.
4- الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص١١٣.

الشخصية الفنية الموهوبة والقادرة على التنويع المحسوب ويميز زحافات شوقى أنها كانت ذات دور تعبيرى مؤثر إذ تماهى التلاعب بالمقادير لديه مع بعض ما كان يرمى إليه.

واستعمال شوقى العلل أيضا كان له دور كبير فى إثراء موسيقى شعره والفرار بها من الرتابة المملة إذ استعمل العلل الحسنة استعمال الواعى لمعطياتها فى حالتى الزيادة والنقصان، ولأن العلة لا زمة فى كل القصيدة فقد كان شوقى يستعملها بإحساس وذوق رفيعى المستوى فلم تقع فى شعره كله على علة مستقبحة تنبو عن الذوق أو تند عن المثال المحتذى، بل إن شوقى ربط العلة أحيانا بأهداف دلالية يرمى إليها كاستعماله التذييل فى رائعته "غاب بولونيا"

يا غاب بولـون ولى	ذمم عليك ولى عهـود
زمن تقضى للهـوى	ولنا بظلك، هل يعـود؟؟
حلم أريـد رجـوعه	ورجوع أحلامى بعيـد
وهب الزمـان أعادها	هل للشبيبة من يعيـد؟؟
يا غـاب بـولون، وبى	وجد مع الذكرى يزيـد
خفقت لرؤيتك الضلـ	ـوع وزلزل القلب العميد
وأراك أقسى ما عهـد	ت فما تميـل ولا تميـد
كم يا جماد قســـاوة	كم هكذا أبدا جحـــود؟؟
هـلا ذكرت زمـان كـ	ـنا والزمـان كما نـريد؟؟[1]
مستفعلن – متفـاعلن	مستفعلن – متفـاعلان
--ب-/ب ب-ب-	--ب-/ب ب-ب--

إنه الإبداع الممتع والدليل القاطع على أن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه، فكل وزن رهين بالمعنى المتضمن، وكل زيادة بحسبان، وكل نقص لبغية وكل تنويع بقدر، انظر كيف وفر شوقى للنغم نغما، وكيف خلق من التنوع إيقاعا، وكيف احتل لذاته زاوية يرصد عبرها مجالى التلوين الصوتى المرهف المحسوب، انظر كيف يؤدى تذييل الأبيات إلى مط إيقاعها بنغمة لها شجن خاص وألق خاص ومعنى خاص ينسحب مع الساكنين اللذين يختم بهما إيقاع أبياته مستعملا الردف الذى ينتقل به بين حرفى الواو والياء ويجعله مقابلا للمقطع المفرط فى الطول "لان" وبين تنويع الختام بالتذييل وتنويع المستهل والداخل بالخبن – (تحويل متفاعلن – إلى مستفعلن – وتحويل متفاعلان الأخيرة إلى مستفعلان) وما يحمله ذلك من تنقل بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة وما ينجم

---

[1]- ديوان شوقى – جـ١ – ص٧٤.

عن كل ذلك من تلاعب بالمقادير وخروج على النسق يتماهى مع أنات الشاعر الجارحة التى ينقلها عبر قصيدته الرائعة، ناهيك عن خروجه على النسق العام للبحر باستعماله إياه مجزوءا، يجلل كل ذلك براعة خاصة لشوقى دون غيره من الشعراء يستعمل من خلالها بنى الاستفهام القاتلة والنداء الرائعة والأمر والنفى والإخبار والتعجب والدعاء وغيرها بوعى الفنان صابا إياها فى قالب ممتد امتداد حلم صيف.

أما الترفيل* فهو من العلل المحمودة لأمرين:

أولهما: جعلها إيقاع البيت منفتحا على ما يليه من أبيات.

ثانيهما: إحداثها تنويعا خاصا فى التكتل الإيقاعى للأبيات وهى علة تحدث بزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع مثل "متفاعلن" (ب ب - ب -) يزاد عليها سبب خفيف حركة فساكن (تن) فتصبح "متفاعلنتن" (ب ب - ب - -) التى تحول إلى متفاعلاتن – أى أن البيت معها يختم بمقطعين طويلين يصنعان ثقلا عنيفا فى نهايات الأشطار على شاكلة قوله فى قصيدة "البحر الأبيض المتوسط"

أى المـــــالك أيـــها	فى الدهر ما رفعت شـراعكْ
يا أبيـــض الآثار والصـــ	ـفحات ضيع من أضــــاعكْ
إن البيـــــان وإن حســـ	ـن العقـــــل مازالا متاعكْ
أبــدا تــذكرنا الـــذيـــ	ـن جلوا على الـدنيـا شعاعكْ
وبنوا منــارك عـــاليـــا	متألقا وبنـــــوا قـــلاعكْ
وتحكموا بك فى الوجــو	د تحكما كان ابتـــــداعكْ
حتى إذا جئت الأنـــــا	م بأهـــل حكمتــه أطاعكْ
واليـــوم عق كأنمـــا	ينسى جميلك واصطنــاعك
فابلـــغ فديتك كل مـــا	ئك فالملا ينوى ابتلاعـــك
مستفعلن – متفـاعلن	متفـــاعلن – متفـــاعلاتن
- - ب -/ب ب - ب -	ب ب - ب -/ب ب - ب - -

إن شوقى فى هذه الأبيات قد لزم ما لايلزم باستعمال ألف التأسيس حرف ارتكاز ثم العين حرفا دخيلا ثم الكاف الساكنة حرف روى محتضنا مع الحرف الدخيل مقطع الترفيل "تن" ليصنعا معا نغمة ممتدة يتوازن كم المقاطع الطويلة والقصيرة معا عن

---

*- انظر فى التذييل والترفيل – معجم مصطلحات العروض والقافية – ص٦٠، ٦١، والعروض العربى – د/فوزى عيسى – وموسيقى الشعر العربى – د/أنيس – ص٣١٥.

طريقها، وهذا التساوى فى عدد المقاطع وكمها يصنع أثرا لا ينكر فى إيقاع الأبيات، كما أن فى حركة سكون الحرفين الأخيرين، موضع الترفيل، واتفاقهما رأسيا على مدار العمل كله ما يصنع ثقلا صوتيا ذا روى رهيف، ويبقى التسبيغ من علل الزيادة وشوقى لم يستعمله إذ لم يرق له لما به من ثقل إذ هو ساكن على ساكن السبب الخفيف فتتحول به "فاعلاتن" الرمل إلى "فاعلاتان" وهذه زيادة لم ترق لشوقى.

أما علل النقص فقد استعملها شوقى بوعى شديد وحس مرهف فأسقط السبب الخفيف فى كل من الطويل والمتقارب والمديد والهزج والرمل والخفيف على سبيل الحذف، فحول فعولن إلى فعو التى تحول إلى فعل على نحو قوله على المتقارب

أحيث تلـــــــوح المنى تأفلُ	كفى عظـــــة أيهـــــا المنزلُ
حكيت الحيــــــاة وحـــــالاتها	فهلا تخطـــــيت ما تنقـــــلُ
أمن جنـــــح ليـــــل إلى فجـــره	حمى يـــــزدهى، وحمى يعطـــلُ
وذلك يـــــوحش مـــــن ربـــــة	وذلك من ربـــــة يأهـــــلُ[1]
فعولن – فعولن – فعولن – فعل	فعولن – فعولن – فعولن – فعل
ب-./ب-./ب-./ب.	ب-./ب-./ب-./ب.

فحذف السبب الخفيف هنا أحدث تنويعا حسنا فأزال رتابة التكرر الآلى لهذه التفعيلة الموحدة وهو عين ما حدث مع مفاعيلن الطويل التى تحولت بالحذف إلى مفاعى – ثم إلى مفاعلن على نحو قوله:

مصاب بنى الدنيـــا عظيـــم بأدهم	وأعظم منه حيرة الشـــعر فى فمى
أنطق والأنبـــاء تـــترى بطيـــب	وأسكت والأنبـــاء تـــترى بمـــؤلم
أتيت بغـــال فى الثنـــاء منضـــد	فمن لى بغـــال فى الرثـــاء منظم
فعولن – مفاعلين – فعولن – مفاعلن	فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلو
ب-./ب---./ب-./ب.ب.	ب-./ب---./ب-./ب.ب.

وهناك من علل النقص أيضا التى نوع بها شوقى إيقاع شعره علة القطع التى وقعت عنده فى أوزان البسيط والرجز والكامل وهو يحدث بحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله كقوله على البسيط.

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٥٠٠.

ما بـــات يثــنى على علياك إنســان	إلا وأنت لعيــــن الـــدهر إنســـان
وما تهللت إن وافــــاك ذو أمــــــل	إلا وأدهشـــــة حســــن وإحســـان
لله ســـــاحتك المســـعود قاصــدها	فإنما ظلهـــــا حســـــن وإيمـــان
مستفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن	متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن
--ب-/ب ب-/--ب-/ب ب-	ب-ب-/-ب-/--ب-/--

لقد حدث أن استعمل شوقى القطع فحول فاعلن – إلى فاعل – التى تنقل إلى فعلن ذات المقطعين الطويلين مما يحدث تنويعا تنغيميا يثرى موسيقى الأبيات.

وقد استعمل شوقى أيضا علة القصر على سبيل التنويع الإيقاعى وهذه العلة تحدث بحذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه فتتحول معها فعولن إلى فعول، وفاعلاتن إلى فاعلات ثم تنتقل إلى فاعلان كقوله على الرمل:

كل يوم مهرجــــــان كللوا	فيه ميتا بـــرياحين الثنـــاء
لم يعلم قومـــــه حرفـــا ولم	يضئ الأرض بنـــور الكهربـاء
جومل الأحيــــاء فيه وقضى	شهوات أهله والأصــــــدقـــاء
ما أضل الناس حتى المـوت لم	يخل من زور لهم أومـــــن ريـاء[1]
فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلن	فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلات
-ب--/-ب--/-ب-	-ب--/-ب--/-ب--

فقصر التفعيلة الأخيرة ألزم شوقى أن ينوع على مدار القصيدة كلها متلاعبا بكم المقاطع ومقاديرها للتدليل على أن عطاء الإيقاع لا يحد بأطر ولا يقيد بمواثيق.

أما بقية العلل فقد لجأ شوقى لبعضها ولم يستعمل معظمها اكتفاء منه بالحسن الذى ينغم به إيقاعاته، ويبقى أن يقال إنه كان واعيا تمام الوعى لعطاء كل من الزحافات والعلل ومدى تأثيرهما فى إحداث التنويع الذى يعد ركيزة مهمة فى إيقاع الشعر العربى، إذ يعد نبضا طارئا لكل قصيدة يقاوم به الخدر الناشئ عن النبض المنتظم فى حركات

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٣٣٣.

آلية متتابعة تتابع الحركات الثابتة. أما ما تناولناه منها فقد كان على قلته مناط تفسير للظاهرة لا أكثر، وشاهد إثبات على براعة الرجل ووعيه بدور التنويع فى إثراء الإيقاع.

رابعا: التزامن بين البنى الداخلية والخارجية وأثره فى إيقاع شعر شوقى:

بدءا يجب أن يؤكد أن الشعر ليس مجرد ألفاظ منمقة أو عبارات مزخرفة إنما هو روح بك تسرى، تسكنك فلا تعلم لها مقرا، ولا تجد لها فيك مستقرا، روح شاعرة، لا تدركها نفس من الإحساس شاغرة، وما تجربة الشاعر سوى معايشة تامة ينشأ عنها فكرة تولد عاطفة، ونحن على علم بأن العاطفة فرس جامح صعب الشكيمة لا تكاد توقفه قوة، والفكر مقيد له حدود لا يتعداها، ومن صراع جموح العاطفة وقيد الفكر ينشأ فى نفس الشاعر التوازن الذى هو أصل الوزن الذى يتخذ لنفسه قالبا تعبيريا مفعما ببنى من التخييل والوجدان والإيحاء والإيقاع والظلال الدلالية متآلفة فيما بينها.

فالفكرة عندما تطرأ إنما تطرأ مصاحبة لنوع من الحس الشعرى أو النغم الداخلى، وهذا النغم الداخلى إنما هو وليد العاطفة وعنهما معا تنشأ الدندنة الأولى التى تجر إليها مثيلاتها وصولا إلى النغم المنشود، والذى يسعى جاهدا لوضع نفسه فى مؤديات معنوية تبرز محتويات المضمون الذى يسعى إليه الشاعر فتتكتل فى شكل قوالب هى الأوزان التى عن انسجام جزئياتها وتماهيها مع أحاسيس الشاعر ينشأ الإيقاع العام للعمل وثمة فرق بين الوزن والإيقاع، ولكن ما نريد أن نقوله هو أن التزامن بين الفكرة والعاطفة والوزن إنما هو من أجل خدمة الإيقاع الناشئ عن الحركة النفسية الإيقاعية"[1].

فالموسيقى فى الشعر لديها قدرة فى تجسيد الإحساس المستكن فى طبيعة العمل الشعرى نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكرى ملتبسا ببنائه الموسيقى الأمر الذى يولد بينهما ترنيمة متحدة ليست نتاج النغم الموسيقى وقدرته على التخدير الذى يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لابد من انصبابه على ماهية العمل الفنى كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعرى ونغمة الموسيقى"[2]

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – محمود عسران – ص٨٣.

[2]- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – د/رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية ١٩٩٤م – ص٩.

ومشاعر القصيدة لها صلة بالنغم الموسيقى نفسه، فالشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق وتتموسق فى الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش او نظرة متأنية متأملة مستغرقة، ويستطيع التلوين الموسيقى أن يلائم بين هذه المواقف أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها"[١]

وقد تتبع كثير من نقادنا العرب قدماء ومحدثين عملية الخلق الشعرى وأدلوا فيها بدلائهم كابن طباطبا والقرطاجنى وهما ناقدان واعيان مجربان ينطقان بلسان الملم البصير[٢] والإجماع منعقد بين القدماء والمحدثين على أن العلاقة إنما تكون دائما بين التجربة الحية التى يعيشها الشاعر ويعانيها وبين التنسيق الحى لألفاظه الذى ينشأ عنه الإيقاع النابض التابع بدوره إلى الحركة النفسية للشاعر.

والتزامن شريطة لإحداث الأثر الكلى للعمل فكون قصيدة تبدو متآلفة البنى متواشجة التركيب فلهذا كبير أثر فى نقل كل دفقة إبداع، وكل زفرة إمتاع يضعها الشاعر فى عمله ولابد لكى يكون العمل ناجحا أن تكون الفكرة المعبر عنها عظيمة، وأن تكون العاطفة سامية رفيعة والأهم من كل ذلك أن يتحقق الائتلاف بين سائر مكونات العمل وبخاصة أن هذه المعاناة التى يحياها المبدع إنما تخرج شعرا، وللشعر ثقله وله احترامه بين فنون التعبير البشرى، ولن يتم له احترامه إلا بذلك الانسجام بين سائر بناه وهذا الأخير لن يتحقق إلا بتزامن البنى لا بتنافرها وعدم ائتلافها وصولا للتأثير المبتغى فى نفس المستمع كما فعلت رائعة شوقى فى رثاء مصطفى كامل والتى من بين أبياتها قوله:

ولقد نظرتك والردى بك محدق ... والداء ملء معالم الجثمان
يبغى ويطغى والطبيب مضلل ... قنط وساعات الرحيل دوانى
ونواظر العواد عنك أمالها ... دمع تعالج كتمه وتعانى
تملى وتكتب والمشاغل جمة ... ويداك فى القرطاس ترتجفان

---

[١]- المرجع نفسه – ص٩.
[٢]- انظر – عيار الشعر – ابن طباطبا – الحاجرى وسلام – ص٦٢٥. والمنهاج – محمد الحبيب بن الخوجة.

فهششت لى حتى كأنك عـــائدى — وأنا الذى هد السـقام كيـانى
ورأيت كيف تمــوت آساد الشرى — وعرفت كيف مصارع الشجعان
ووجــدت فى ذاك الخيــال عزائما — ما للمنـــون بـد كهن يــدان
وجعلت تســألنى الرثــاء فهاكه — من ادمعى وسـرائرى وجنـانى
لولا مغالبة الشـجون لخـاطـرى — لنظمت فيــك يتيمة الأزمـان
وأنا الذى أرثى الشموس إذا هـوت — فتعـود سـيرتها إلى الـدوران
قد كنت تهتف فى الورى بقصائدى — وتجــل فــوق النيرات مكانى
ماذا دهــانى يــوم بنت فعقنى — فيك القريض وخاننى إمكانى
هون عليــك فــلا شمات بميت — إن المنيــة غايــة الإنسـان[1]

لنتأمل جيدا هذه الأبيات الرائعة التى مس شوقى بها أوتار الحزن فى القلوب فبكى وأبكى وأبدع فأمتع فجر عنا معه كأسا مرة وأثخن بأنينه فينا جراحا غائرة، وأبدى براعة نادرة فى النظم والتصوير فانتقل فى حركة فنية رشيقة للغاية من الجثمان المستسلم للداء إلى الطبيب العاجز القنط إلى العواد الباكين إلى صاحب الجسد المتهالك إلى ذاته هو المتبرمة فى هذا الموقف من عقوق القريض، فماذا إذن لو أطاعك القريض ياشوقى؟!! إذن لذهبت بالأرض من تحت اقدامنا أو لأنمتنا إلى جوار مصطفى كامل حزنا على فقده، ولعلك تلاحظ ذلك الانسجام المتحقق بين كافة البنى فلا شذوذ ولا نشاذ فالدقة التامة تجلل المشهد الرائع الذى يحدد به شوقى معالم المرض العضال الذى هد جسد مصطفى كامل فبغى فيه وطغى لدرجة أن أضل الطبيب وأدنى لحظة الرحيل، كما تتجلى براعته الحقة فى رسم منظر العواد الباكين الذين أمال الدمع نواظرهم فلم يجد معها علاج، والمهم فى كل ذلك أن إيقاعا ما بدا متحركا متناميا عبر العمل كله وفى هدوء شديد، إيقاع تحسه بقلبك لا بأذنيك تمسسه بأحاسيسك لا بحواسك إذ لم يستعمل جناسا صارخا ولا ترديدا مملا ولا تكرارا حاذا، حتى دوران الأصوات جاء فى خدمة العمل متناغما مع امتداد تفاعيل الكامل وموظفا فى خدمة الروى المردوف اى المسبوق بألف مد طويلة تليها النون المكسورة دليلا على اليأس التام المنقول عبر زفرة شجية محملة بأنين مبك نقلت بصدق صدق إحساس شوقى ووشت بانكسار حاد فى أحاسيسه كما أرضخت حزمة من

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٥٧٦/٥٧٧.

المقاطع التى تسبقها فى خدمتها إعدادا وتهيئة لما تعج به هى من حزن قاتل وأسى ممض، والجميل أن معظم التفاعيل جاءت سالمة لتساعد على انبساط الحركات مما أعطى النفس تراخيا أبعدها عن أسباب انبساط الأسارير وأولجها مع الشاعر فى لجة أحزانه، فعاطفة الحزن هنا لونت اللوحة كاملة ففرضت ذاتها على كل صوت وكل لفظ وكل تركيب وكل إيحاء وكل صورة داخل العمل كله فصب العمل وزنا وعاطفة وفكرا وتعبيرا صبا واحدا تزامنت فيه كل البنى فوصل إلينا بنجاح عبر إيقاع هادئ رتيب ممتع وإذا أردت أن تسمع نبرة العتاب فى إيقاع شعر شوقى فتأمل قوله على البسيط.

يا حلوة الوعد ما نســـــاك ميعادى	عز الهوى أم كلام الشـامت العـادى
كيف انخدعت بحســـــادى وما نقلوا	أنت التى خلقت عينـــاك حســادى
طرفى وطــرفك كانا فى الهوى سببا	عند اللقــاء ولكن طرفك البـــادى
تذكرى كم تــلاقينـــا على ظمـــأ	وكيف بل الصــدى ذو الغلة الصادى
تذكرى منظر الــوادى ومجلســنا	على الغدير كعصـــفورين فى الوادى
والغصن يحنو علينـــا رقـــة وجوى	والماء فى قـــدمينا رائــح غـــادى
تذكرى نغمـــات هـــا هنـــا وهنـــا	من لحن شـــادية فى الدوح أو شادى
تذكرى قبـــلة فى الشـــعر حـــائرة	أضلها فمشـــت فى فـــرقك الهـادى
وقبـلة فـــوق خـــد ناعـــم عطر	أبهى من الـــورد فى ظل الندى النادى
تذكرى مـــوعـــدا جاد الزمان بـــه	هل طرت شوقا وهل سابقت ميعادى؟
فنلت مانلت من ســـؤل ومن أمـــل	ورحـــت لم أحص أفراحى وأعيادى
لا تكتمى الوجد فالجرحان من شـــجن	ولا الصبابـــة فالـــدمعـان مـــن واد
وأرسلى الشجـــو أســـجاعا مفصـلة	ورددى من وراء الأيك إنشادى[1]
مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن	متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

إن للبسيط ألقا خاصا إذ تتحمل رحابته كل ما يمكن للشاعر أن يشحن به بناه التعبيرية، كما أن به مجالا رحبا للتنويع الإيقاعى بالتنقل بين تفاعيلة المتباينة كميا، وقد جلل شوقى هذا الوزن بالألف المردوفة السابقة لحرف الروى المجهور والمتبوع بحرف مد ذى ارتكاز إيقاعى حاد، وبين الردف والإشباع يقوم حرف الدال ذو الثقل الصوتى الخاص بدور الناقل لروى القصيدة ومع انسياب البسيط وزنا وحدة الدال قافية نلاحظ

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص١١٥.

تدفقا نغميا رائعا ينشئ إيقاعا داخليا خاصا يبدو مهندس القسمات مرسوم الخطا إذ يستعمل فيه شوقى التكرار بلونية الراسى المتمثل فى تكرار الأمر "تذكرى" المشحون عتابا فى مستهلات الأبيات الرابع والخامس والسابع والثامن والعاشر والحادى عشر ولنلاحظ انه يترك بيتا ثم يكرره فى بيتين متتاليين حتى لكأنك تشعر بأن التذكر يستدعى بعضه بعضا فى لون من العصبية الدلالية لسياق يريح شوقى تكراره، وتمثل التكرار الأفقى فى تكرار كلمات "حادى وحادى" فى البيت الثانى "طرفى - طرفك – طرفك" فى البيت الثالث "الوادى – الوادى" فى البيت الخامس "هنا – هنا" "شادية – شادى" فى البيت السابع "نلت – نلت" فى البيت الثانى عشر.

كما وعى شوقى الدور الصوتى الخطير الذى يلعبه الجناس بنوعيه فاستعمله بإحساس الفنان بلا تكلف بل بصنعة حاذق لا تصنع هاو فكلل به إيقاع البيت الأول "الوعد – ميعادى – العادى" "الصدى – الصادى" فى البيت الرابع "الندى – النادى" فى البيت التاسع "موعد – ميعادى" فى البيت الحادى عشر كما نشر شوقى بإملاء خفى من شخصيته الفنية عدة متشابهات صوتية وخطية فى العمل كله فأكثر من أحرف الصفير متمثلة فى كل من السين والصاد، ووزع حرف الفاء والقاف، وهما يشتركان فى الجهرية والمشابهة الخطية، توزيعا حسنا ومثلهما الحاء والجيم بما يحمله الأول من نبرة عتاب وما يحمله الأخير من وقع شجن، وظاهر عبر الأبيات الترصيف الصوتى الممهد لدال الروى، والكم الحسن من المدود ذات الوقع الدلالى الرائع والتى حملها شوقى من زفراته ما يئن له فؤاد الصب.

وجميل ما فى ذلك كله أن شوقى صب كل هذا فى حزمة من الصور الفنية التعبيرية البديعة والتى تجلت عبر كم استعارى وكم تشبيهى ذوى وقع ممتع واستعمال واع للأفعال بشتى أزمنتها وإن كثرت صيغ المضى دليل حسرة وبرهان ندم وصيغ الأمر دليل أمل وبرهان شوق، كما جاءت الأساليب الإنشائية فى مراكزها الحقيقة بها بين أمر ونهى واستفهام كمعادل موضوعى لتركز أختها الخبرية ذات الوقع التقريرى الحاد.

ومع تزامن الوزن مع الإيقاع مع التصوير مع التعبير خرجت لنا هذه اللوحة البديعة بنبرتها الهامسة دليلا قاطعا على إمكانات العطاء التى تسوق الفنان الواعى إلى التلاعب بما أوتيت اللغة من شيت إمتاع، وبنى إبداع.

وشوقى عندما يبتغى النظم فى تجربة خفيفة إنما يستعمل بنى لها رشاقتها صائغا إياها فى وزن ذى خفة خاصة وطرب خاص مثل بديعته على المتدارك "مضناك" التى من بين أبياتها

مضناك جفاه مرقده	وبكاه ورحم عوده
حيران القلب معذبه	مقروح الجفن مسهده
أودى حرقا إلا رمقا	يبقيه عليك وتنفده
يستهوى الورق تأوهه	ويذيب الصخر تنهده
ويناجى النجم ويتعبه	ويقيم الليل ويقعده
ويعلم كل مطوقة	شجنا فى الدوح تردده
كم مد لطيفك من شرك	وتأدب لا يتصيده
فعساك بغمض مسعفه	ولعل خيالك مسعده
الحسن حلفت بيوسفه	والسورة إنك مفرده
قد ود جمالك أو قبسا	حوراء الخلد وأمرده
وتمنت كل مقطعة	يدها لو تبعث تشهده
جحدت عيناك زكى دمى	أكذلك خدك يجحده؟؟[1]
فعلن – فعلن – فعلن –فعلن	فعلن – فعلن – فعلن – فعلن

[1]- الديوان – جـ٢ -- ص١١٢، ١١٣.

المتدارك وزن راقص - خفيف، له سلاسة الماء وبه انسيابية ورقة، ولشوقى فى هذه القصيدة خفة ظل لا تخفى فرضت عليه اختيار تعابير خاصة وتراكيب خاصة تماهت مع رشاقة المتدارك فأنشأ انسجامهما إيقاعا نابضا زاده الإكثار من أفعال المضارعة حيوية وتراسلت فيه بنى الاشتقاق تراسلا دقيقا فأنشأت إيقاعا صرفيا له نغم حى، كما لا يخفى على ذى واعية فنية ما أضافه إيقاع التصوير من جمال للعمل فأى مرقد ذاك الذى يجفو صاحبه؟ وبأى عين يبكيه؟ وما نوع التأوه الذى يستهوى الورق؟ ومن أية مادة كان ذلك التنهد الذى يذيب الصخر؟ لعله الإبداع الذى جعل ذلك المضنى يمد لحبيبه شركا ثم يتأدب فلا يتصيده رحمة به وإشفاقا راضيا منه بالغمض ومكتفيا منه بطيف خيال، ثم تأمل رقة التعبير وجمال التوقيع فى قوله:

الحسن حلفت بيوسفه   والسورة إنك مفرده

إن شوقى فى هذه القصيدة كاملة يعزف لحنا شجيا، لكن على أوتار الأفئدة الحرى، ويخاطب صبا أضناه العشق وأرقت ليله المشاعر، فاستعمل لذلك قافية ناجحة مؤثرة إذ للدال رويا ثقل العود وللهاء خروجا رقة الناى إذ يحملها زفرة الصب المدله ويمهد لها بأكثر من صوت همس على مدار كل بيت لتأتى فى مكانها زفرة ختام تحمل دفء عبرة طويلة المدى، وتقر فى النفس إحساسا بالتلاشى والذوبان.

ولا مراء فى أن الإيقاع النابض فى شعر شوقى ليس نابضا من مجرد توليفة منسجمة الأبعاد من الأصوات اللغوية التى تشى بمجرد سماعها بما يقابلها من الناحية المحسوسة، وإنما هو نابع من ذلك التلاحم وهذا الاقتران الناجمين عن تواشج العاطفة بالتجربة بالفكر بالإيقاع، هذا التواشج الذى يعد باعثه نفسيا بحتا نتج عن المعايشة التامة التى ساقت لنفسها صوتا داخليا تزيى من معطيات اللغة ما أبرز به ذاته، وما فرض به نفسه على سطح العمل وما نريد الوصول إليه هو أن البنية الإيقاعية "نظام لغوى شديد التعقيد، ولا يمثل الوزن والقافية - على أهميتهما - سوى عنصرين من هذا النظام، وإذا كان على الناقد أن يعنى - مثلا - بظاهرة التكرار الصوتى فى خواتيم القوافى، فإنه من المنطق ذاته مدعو للنظر فى ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية كتنوع الأصوات ومدى انسجامها، ونسبة ترددها، فإذا شاء أن يلج إلى عالم الكلمات فربما التفت إلى

حظها من المواءمة، ونسبة ترددها كذلك، ومدى المماثلة أو المخالفة فى بدايات الجمل الشعرية وأعجازها، وربما مضى إلى أبعد من هذا فدرس اتساق التراكيب من منطلق تحليلى مماثل، أى من حيث هى وحدات تستمد من خواص الاطراد والمخالفة، والتكرار والتنوع قيمتها فى إيقاع القصيدة"[1]

يفعل الناقد كل ما سبق غير متجاهل التحام كل ذلك بالنبض العام للقصيدة متمثلا فى الابتداع التصويرى، والتعمق فى التخييل والانسياب التنغيمى الجامع لكل ما سبق، عبر مسافات تعبيرية جل أربها ابتضاع جزء من ذات المتلقى، وإحداث أثر يطوى الزمان مبدعه ويبقى هو برهان تميز وتفرد، وظنى أن هذا عين ما أحدثه شعر شوقى.

[1]- واقع الشعر العربى – د/محمد فتوح أحمد – ص٤٤، ٤٥ – دار الثقافة العربية دت.

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية ودور القافية

القافية ووحدة الإيقاع :

بدهي أنه لا شعر بدون إيقاع، ولا إيقاع بدون وزن وقافية - مجتمعين متواشجين - عدها القدماء حوافر الشعر وعدها المحدثون تاج إيقاعه، فوجدنا من يقطع بأن " القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"[1].

ولأن القافية جزء لا يتجزأ من البيت، فليس من المقبول فصلها عن الوزن بأي حال من الأحوال* - إذ يصب وضوحها السمعي فى نهاية كل بيت داخل القالب الوزني الذي اتخذه الشاعر لعمله موحداً بين بناه الوزنية والصرفية والنحوية والدلالية متوجا كل ذلك الظهور القافوي المتكرر بشكل آلي ممتع جعل القد ماء يركزون على ضرورة تهذيبها وإحلالها مكانها المناسب بحيث لا تكون قلقة فتسبب للمستمع نفوراً نفسياً أو صخباً تنغيميا.

وليست القافية، كما قيل، " إلا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمي بالوزن "[2].

وللقافية فى تباين النقاد فى تعريفها، واستبيان ملامحها كأي علم وضعي يستغرق فى تعريفه أربابه حتى يستغلق عليهم الوصول لآماده، وتحديد مراميه ، إلا أن الإجماع منعقد على أن القافية فى شعرنا العربي إنما هي انعكاس طبعي لنفسية العربي التي يستميلها الحداء ويأسرها الغناء المنفرد الموحد القسمات.

"والقيمة الصوتية للقافية تنبع من تلك الحاسة السمعية التي تفرق بين مخارج الحروف ودقائق النغم، وهي مشتركة غير مميزة فى لغات كثيرة، فلا شعر فى لغة من

---

[1]- القافية تاج الإيقاع الشعرى – د/ أحمد كشك.

*- انظر فى ذلك – الصوت القديم الجديد – د/عبدالله الغدامى.

[2]- موسيقى الشعر – د/أنيس ص٢٤٦.

اللغات بغير إيقاع، وقد يجتمع كله من وزن وقافية وترتيل فى القصيدة الواحدة، ولكنه اجتماع نادر فى لغات العالم، ميسور فى لغة واحة على أكمل الوجوه لامتيازها بالخصائص الشعرية الوافرة، فى ألفاظها وتراكيبها وهي اللغة العربية "[1].

يعد من عدم كمال النظرة إذن أن يعتبر نظام التقفية مجرد باعث للجرس الصوتي المتكرر فى نهاية البيت كإعلان إشاري إلى تمام وزنه، إذ له بروز تنغيمي منظم يمثل رابطاً إيقاعيا مؤثراً فى نقل ما يعتمل بنفس المبدع حال اندماجه فى حميا إبداعه.

ولنا أن نتساءل عن الدور الذي يمكن أن يؤديه تكرر أصوات بعينها فى قصيدة ما، وما إذا كان لذلك التكرر تأثير فى الدلالة أم لا ؟؟

نقول : إن للكلمة المحتضنة لمقطع القافية ارتباطين لا تنفك عنهما، أولهما ارتباطها بالوزن، والوزن متوقع مدركة مرامية، ثانيهما ارتباطها بالدلالة الناشئة عن التردد الصوتي وإذا كان تردد حروف بعينها وبنفس أصواتها متوقعاً، وطالما أن الإيقاع هو التكرار النمطي لعناصر شتى فى مواضع ارتكاز صوتي بعينها، فإن لكلمات القافية دوراً لا يمكن إغفاله فى إيقاع العمل العام، ولطالما حدد المحتوى لنفسه القافية الملائمة ولن يتسنى لدارس أن يتبين قيمة القافية إلا من خلال العلاقة الداخلية للسياق الممهد للقافية، ولن يظهر للقافية تأثير إلا من خلال علاقتها بالمعنى، إذ هي الضابط الحقيقي لمقادير الأبيات.

"وإذا كان ضابط الإيقاع فى الموسيقى يمثل عنصراً بارزا وذا أثر كبير فى ضبط انسياب موجة النغم الموسيقى فإن القافية فى الشعر تمثل عنصراً إيقاعياً قويا وبالغ الأهمية إذ تربط بين الوحدات الشعرية المتمثلة فى الأبيات، والقافية بعد هذا رافقت الوزن منذ بدء نشأته، بل كانت أقدم منه وتجاوبت معه بعد خلقه وامتزجت فيه فأصبح الوزن والقافية هما عماد الشعر، بل لا يعتد بالشعر من دونهما"[2].

وبتتبع الشعر العربي يبدو الأثر النفسي الحاد للقافية إذ لموقعها من أصوات البيت تأثير بين لا يتوافق للشاعر من فراغ، وإنما يقصد إليه الشعراء قصدا إذ تفرضه الذات المبدعة للشاعر فتنحى منه ما ينبو بالذوق عن المفترض.

---

[1]- الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبرية – العقاد.

[2]- المدارس العروضية فى الشعر العربى – عبدالرءوف بابكر السيد – ليبيا ص٢٦٩ – ط ١٩٨٥م.

ونحن على علم بأن " الكلام الكريه إذا وقع فى أثناء البيت قد يتلوه ما يغطي عليه فيشغل النفس عن الالتفات إليه، أما إذا وقع فى القافية فإنه يأتي فى أشهر موضع وأشده تلبساً بعناية النفس، فتبقى النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولا يعيقها عنه شاغل"[1].

"وهذه الالتفاتة من القرطاجني لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي، فقد تنبه إلى أن القافية لتكرار رويها، ووقوعها فى آخر البيت تتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية فى ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت، فأصداؤها تتردد فى الذهن، فإذا دلت على أمر كريه أورثت النفس ضيقا وتبرما، وإذا دلت على أمر طيب أو حسن أورثتها أثرا طيبا ". وإذا أردنا بالفعل تبين القيمة الإيقاعية للقافية ومدى تواؤمها مع الترصيف الصوتي لها عبر مساق البيت فلنطالع قول شوقي :-

علمــــوه كيف يجفــو فجفا	ظـــالم لاقيــت منه ما كفــى
مســرف فى هجره ما ينتهي	أتراهـــم علمــــــوه السرفا
جعلـــوا ذنبي لديه سهري	ليت بـــدري إذ درى الذنب عفا
عـرف الناس حقوقي عنده	وغـــريمـــي ما درى مـا عرفا
صح لي فى العمر منه مـوعد	ثم ما صـــدقت حتـــى أخلفـا
ويـرى لي الصبر قلـب ما درى	إنمـــا كلفـــني مـــا كلفـا
مســـتهام فى هـــواه مدنف	يترضى مســـتهاما مـــدنفـا
يا خليـــلي صـفا لى حيـلة	وارى الحيلـــة ألا تصفــــــا
أنـــالونا ديتـــه فى ذلـــة	هي ذي روحي فخذها ما احتفى[2]

---

[1]- منهاج البلغاء – حازم القرطاجنى – ص٢٧٦.

[2]- الديوان جـ٢، ص١٣٦.

كان أمام شوقي ستة عشر وزنا بإبدالاتها وكان له أن يختار منها ما يشاء إلا أن للإبداع فرضا يملي على التركيب، فقد تعلم حبيبه كيف يجفو "وكانت النتيجة أنه جفا" وإننا لنضع تركيب ما كفى قبل أن نصل إليه، لأن للتصريع فرضية اختيار، وللتركيب حرية ترصيف، إذ لكلمة القافية موقع فى التنظيم التركيبي للبيت، كما أن الفعل الإلزامي للقافية لا يخفى بأي حال من الأحوال فالقافية فى البيتين الثاني والرابع قد حددت ذاتها من صدر البيت كما كان لكل من الطباق الدلالي، والتكرار الصوتي والتوازي الصرفي تدخلات بينه فى التمهيد للقافية فتأمل (دري الذنب/عفا) (ما درى/عرفا) (صدقت/أخلفا) (كلفني/كلفا) (مستهام/ مدنفا) (صفا/لاتصفا) (خذها/ما احتفى) لا شك أن شوقي كان يقصد كلمات القافية بعينها لذا رصف لها عبر مسافاته التعبيرية واختار لها الموقع التركيبي الذي تأتي فيه مفتوحة المجرى مطلقة الروى وهي كلمات فى مجملها تشكل أهمية خاصة فى موضعها لذا أبرزها مشبعة الأواخر، جامعة بين التوافق الصوتي، والاختلاف الدلالي. مما أكسبها تركيزاً وتكثيفا لفت إليها الأسماع لفتا حميدا.

كما أن حركة الروى كان لها فرضية الاختيار بين فعلين ما ضيهما مبني، ومضارعهما منصوب، وبين اسم يقع فى موضع نصب، ولامراء فى استلفات القافية المطلق لاهتمام المستمع لما بإطلاقها من وقع نبري عذب.

وبعد تناولنا القافية من ناحيتي دورها فى الإيقاع، وقيمتها فى موسيقى الشعر ننظر إلى كيفية استغلال شوقي لإمكاناتها من خلال الجداول التالية:

جدول ص١٠١

		الميم	الراء	الباء	النون	اللام	الدال	الهمزة	التاء	العين	القاف	الياء	الحاء	الكاف
الكامل	الديوان	٢٠/٤٧١	٢٥/٨٥٠	٩/١٥٢	١٢/٣٢٠	١٠/٥٠٠	١٠/١٩٨	١٠/٤٠٣	٥/١٢٢	٧/١٣٢	٧/٢٩٣	٢/٤٩	٥/١٧٩	٦/٢١٨
	الشوقيات المجهولة	١١/١٠٠	١٢/٢٩٧	١١/٦١	٤/١٨	٢/٢١	٣/٢٠١	٩/١١٩	٣/٢٢	٢/٣٥	٥/٣١	١/٢	٢/٨	٥/٧٥
الرجز	الديوان		٤/٦٤	٢/١١	١/١٣		٣/١٠٣	١/٢١	١/٣١					١/١٠
	الشوقيات المجهولة	١/٥٤	١/٢١	٢/١٩	٢/١٩	١/٧	١/١٢	١/٣	[illegible]	[illegible]	١/١٢	١/١٤		١/٨
الوافر	الديوان	٦/٢٧٦	٢/٥٧	٥/١٨٢	٢/١٤٢	٢/٦٢	٢/٥٩	١/٣٠	٤/١٤٤	٣/١٥٣	٤/٨٨	٢/٨٧	١/٤٧	١/٧
	الشوقيات المجهولة	٧/٥١	٢/١٧	٢/٢٢	١/٢	٩/٩٠	١/٢		٥/٢	[illegible]		٢/٣٢		
الخفيف	الديوان	٦/٢٠٢	٤/١٢٧	١/٣٠	٤/١٤٣	٧/٢٢٨	٦/٢٤٩	٢/٢٢٩	١/٩	٢/٤٩	٢/٣٥	١/١٣		٢/٣٢
	الشوقيات المجهولة	٢/٤	٤/٦٣	٢/٧	٢/٣١	٤/٧٠	٢/٤٦		١/٩	١/٢		٣/١٧	١/٢	
البسيط	الديوان	٦/٢٩٢	١/٢٤	٣/٢٠٠	٨/١٩٨	٣/٩٢	٤/٩٤	٣/٦٠	١/٣٩	٢/٥٠		٣/٩٤		١/٢
	الشوقيات المجهولة	٦/٦٩	٧/٤٣	٤/٧٥	٧/٥٣	٨/١٥	٤/٣٣	٢/٤٥		٣/٢٢	١/٤	١/٥٢	١/٢	
الرمل	الديوان	٣/٨٠	٢/١٢٣	٥/١٩٩	٨/٣٠١	٣/٧٨	١/٤٠	٣/١١٢		٤/٢١			٩/٣٩	١/٢
	الشوقيات المجهولة	١/٢	١/٥		٤/٥٨	٣/٤٢	٢/١٢	١/١٤				١/٩		
الطويل	الديوان	٣/٩٣	٣/٨٠	٤/٣٥١	١/٨	٢/٥٧	٢/٣٦		٣/١١٨	١/١٨		٤/٩٣		
	الشوقيات المجهولة	٥/٥١	٤/٤٢	١/٥	١/٤	٢/١٢	٥/١٨			٤/١٦	١/٣			
المتقارب	الديوان	١/١٠	٤/١٤٨	٥/١١٥	٣/١٤٢	٤/١٠١	٣/٨١				١/٢	٢/٢٩		
	الشوقيات المجهولة	٤/٢٥	١/٩		١/٣	٣/٤٨	٣/١٠							
السريع	الديوان	١/٢٠		١/٥٦	١/١٠	٢/٣٦	٥/٨٦		٢/٣٢	١/١٠				
	الشوقيات المجهولة	٢/٧		٣/٣١		٣/١٠	١/١١						١/٣	١/٢
المجتث	الديوان	٢/٨٣	١/١٦	١/٨	١/٧	١/١١	١/٧							
	الشوقيات المجهولة	٢/٩	٤/٣٣		٣/٢٩	٢/٢٨	٢/٨	١/٢			١/٤	٢/٦		٢/٤
الهزج	الديوان		٢/٤٩		٢/٢٢		١/٣٩							
	الشوقيات المجهولة		٢/١٠		٢/١٢		١/٢		١/٦					
المتدارك	الديوان			١/٧٠	١/١٢		١/٢٧							
	الشوقيات المجهولة						١/٣							
المقتضب	الديوان			١/٧٩			١/١٥							
	الشوقيات المجهولة													
المديد	الديوان													
	الشوقيات المجهولة		١/٢٠		١/١٧									
المنسرح	الديوان													
	الشوقيات المجهولة					١/٢	١/٣							
الزجل	الديوان													
	الشوقيات المجهولة													
الديوان		٤٨/١٥٣٢	٤٩/١٥٢٨	٣٥/١٥٠٣	٤٤/١٣٥٨	٣٤/١١٨٠	٤٠/١٠٣٤	٢٠/٩٢٥	١٧/٥٠٩	١٧/٤٣٣	١٥/٤١٨	١٥/٣٦٥	٦/٢٦٥	٧/٢٢٨
الشوقيات المجهولة		٤١/٣٧٢	٣٩/٥٧٠	٢٧/٢٥٥	٢٩/٢٤٧	٤٣/٤٥٠	٣٢/٣٩٠	١١/١٨٣	٦/٤١	١١/٧٧	٦/٥٥	١١/١٣٤	٥/١٦	١٤/١٣٤
		٨٩/١٩٠٤	٨٨/٢٠٩٨	٦٢/١٧٥٨	٧٣/١٦٠٥	٧٧/١٦٣٠	٧٢/١٤٢٤	٣١/١١٠٨	٢٣/٥٥٠	٢٨/٥١٠	٢١/٤٧٣	٢٦/٤٩٩	١١/٢٨١	٢١/٣٦٢
نسبة الاتجاه		١٣	١٢,٨٤	٩,٠٥	١٠,٩٥	١١,٢١	١٠,٩٥	٤,٥٢	٢,٣٥	٤,٠٨	٢,٥٠	٢,٧٩	١,٩	٣,٠١
نسبة النفس		١٢,٨	١٤,١١	١١,٨٣	١٠,٨٠	١٠,٩١	٩,٥٨	٧,٤٥	٣,٧٠	٣,٤٣	٣,١٨	٣,٣٥	١,٨٩	٢,٤٣

ل ص ١٠٢

		السين	القاف	الهاء	الضاد	الواو	الجيم	الزاي	الخاء	الصاد	الظاء	المجموع	
الكامل	الديوان	٢/٤	١/٧٣	٢/٢٦	١/٢	١/٢						٢٩٧٩/١٣١	٢١٨
	الشوقيات المجهولة	٢/٧	٢/٤	٣/١٣	١/٨				١/٢	١/٤		١٠٤٨/٨٧	٥٠٢٧
الرجز	الديوان											٣٠٦/١٢	٢٥
	الشوقيات المجهولة											١٠٠/١٥	٥٠٦
الوافر	الديوان	١/٣٠										١٣٣٢/٣٦	١٥
	الشوقيات المجهولة			٢/٤		١/٢						٢٢٤/٢٩	١٥٦٦
الخفيف	الديوان	١/١١٠			١/٤٢			١/٣				١٥٤٩/١٠	٧١
	الشوقيات المجهولة	١/٥	٢/٦			١/٢			١/٢			٢٩٩/٣١	١٨١٨
البسيط	الديوان	٢/٢٣		١/٩			١/٧					١٢٨٢/٣٨	٥٥
	الشوقيات المجهولة	١/٢		٣/٢٤							١/٢	٤٨٣/٥٠	١٧٦٥
الرمل	الديوان		٣/٢٤	١/٩٦		١/١٠						١٠٩٣/٣٢	١٨
	الشوقيات المجهولة		١/٢	١/٦								١٥٢/١٦	١٢٤٥
الطويل	الديوان		١/٣	١/١٥								٨٧١/٢٥	٤٦
	الشوقيات المجهولة						١/٢					١٨٣/٢٤	١٠٥٤
المتقارب	الديوان		١/٢٩									١٥٧/٢٤	٢٧
	الشوقيات المجهولة		١/٩									١٠٤/١٣	٧٦٤
السريع	الديوان					١/٢						٢٥٣/١٤	٢٢
	الشوقيات المجهولة		٢/٤									١١٨/١٣	٣٧١
المجتث	الديوان											١٣٢/٧	١٩
	الشوقيات المجهولة					١/٢						١٢٥/٢١	٢٥٧
الهزج	الديوان	٢/١٦										١٢٦/٨	١٤
	الشوقيات المجهولة	١/١٣										٤٤/٧	١٧٠
المتدارك	الديوان											١٠٩/٣	٨
	الشوقيات المجهولة											٧/١	١١٦
المقتضب	الديوان											١٢٤/٢	٢
	الشوقيات المجهولة												١٢٤
المديد	الديوان												٢
	الشوقيات المجهولة											٣٧/٢	٣٧
المنسرح	الديوان												٢
	الشوقيات المجهولة		١/٧									١٢/٣	١٢
الزجل	الديوان												
	الشوقيات المجهولة												
الديوان		٥/١٨٣	٦/١٢٨	٩/١٤٦	٢/٤٤	٤/١٥	١/٧	١/٣				٢٢٢/١١٨١٣	
الشوقيات المجهولة		٦/٢٧	٦/٣٢	٦/٤٧	١/٨	٢/٦	١/٧		٢/٤	١/٤	١/٢	٢١٢/٣٠٤٦	
		١٤/٢١٠	١٥/١٦٠	١٤/١٩٣	٣/٥٢	٦/٢٠	٢/٩	١/٣	٢/٤	١/٤	١/٢	٤٣٤/١٤٨٥٩	
نسبة الاتجاه		٢,٠٤	٢,١٨	٢,٠٤	٠,٤٣	٠,٨٧	٠,٢٩	٠,١٤	٠,٢٩	٠,١٤	٠,١٤		
نسبة النفس		١,٤١	١,٠٧	١,٢٩	٠,٣٤	٠,١٣	٠,٠٩	٠,٠٢	٠,٠٢٩	٠,٠٢٩	٠,٠١٣		

أولاً : أنماط القافية.

أ- حروف القافية.. الشيوع والأثر الإيقاعي.

١- الروى :-

بالنظر فى الجدول رقم (١) الذي يضم أشعار شوقي موحدة القافية والتي تمثل نسبة (٨٤,٨٪) من شعره وهي النسبة المقابلة لأربعة عشر ألفا وثمانمائة وتسعة وخمسين بيتا (١٤٨٥٩ بيتاً) هي أبيات خمس وثمانين وستمائة قصيدة (٦٨٥ قصيدة)، على حين تعددت أشكال بقية شعر شوقي ما بين الموشحات والأراجيز وأشباه الأراجيز وقد بلغت نسبتها حوالي (١٥,١٨٪) وهي النسبة المقابلة لست وخمسين قصيدة تحوي ستمائة بيت وستين وألفين (٢٦٦٠ بيتاً)، وهذه ستخصص لها الدراسة جزءاً مستقلاً.

نتبين من استقراء معطيات النسبة الأخيرة مدى ميل شوقي ولو جزئياً إلى التحرر من النطاق العمودي للقصيد العربي بقوافيه الموحدة إلى أشكال أخرى، وإن ظل فى نفس الإطار الموسيقي الذي سنه القدماء.

استعمل شوقي ثلاثة وعشرين حرفاً من أحرف الضاد روياً لقصائده مستثنياً الألف والثاء والذال والشين والطاء، وهي الأحرف نادرة الورود جداً فى شعرنا العربي، وهذه الوفرة فى استعمال هذه الأصوات تحسب لشوقي.

ارتفعت نسبة الاتجاه فى الشوقيات المجهولة إلى القافية الموحدة عن نسبة النفس إذ بلغت الأولى (٩٦,٥٩٪) بينما انخفضت الأخيرة إلى (٨٨٪) بينما نجد العكس فى الديوان إذ بلغت نسبة النفس (٩٢,١٧٪) فى مقابل (٨٩,٤٤٪) هي نسبة الاتجاه ويفسر ذلك بكثرة المقطوعات فى الشوقيات المجهولة وطول القصائد فى الديوان.

نستطيع تقسيم أحرف الروى التي استعملها شوقي إلى ثلاثة أقسام إذ نجد أن الأحرف الستة الأولى هي عينها الأحرف كثيرة التواتر روياً فى الشعر العربي كله، وهذه تحتل وحدها نسبة (٦٧,٤٤٪) من شعره موحد القافية كما أن نفسه فيها أثبت رفعة نادرة إذ بلغ حوالى (٧٠٪) وهي نسبة محمودة، وهذه الأحرف الستة على اختلاف ترتيبها تسجل أعلى نسبة ورود، ليس فى شعر شوقي وحده، إنما فى شعر معظم مشاهير شعراء العربية، وهي غالباً تتعدى فى نسبتها مجتمعة ثلثى إنتاج أية شريحة من التي سيوضحها الجدول التالى:

م	الحرف	أبوتمام	البحتري	الحماسة	الأغاني	الشعر والشعراء	حافظ	شوقي
١	الباء	الدال	الدال	الراء	الراء	الراء	الراء	الراء
٢	الدال	الباء	اللام	اللام	اللام	اللام	النون	الميم
٣	الراء	الميم	الباء	الدال	الباء	الدال	الباء	الباء
٤	اللام	اللام	الراء	الميم	الميم	الميم	الميم	اللام
٥	الميم	الراء	النون	الباء	الدال	الباء	اللام	النون
٦	النون	النون	الميم	النون	النون	النون	الدال	الدال
المصدر		بنية القصيدة فى شعر ابي تمام د/ يسرية المصري	البنية الإيقاعية فى شعر البحتري عمر خليفة بن إدريس	الشعرية العربية جمال الدين بن الشيخ		بنية القصيدة فى شعر ابي تمام د/ يسرية المصري	البنية الإيقاعية فى شعر حافظ محمود عسران	جدول رقم (١) من دراستنا

إن للراء رويا القا صوتيا ينبع من كونه حرفا صامتا أسنانيا لثويا مجهورا مما جعل كثيرا من الشعراء يتجهون إليه ويتوجون به تجاربهم وبخاصة أن به صلابة تتحمل الحركات، ويشاركه فى ذلك جميع أصوات هذه الطائفة لذا مال بعض الدارسين إلى تسميتها أشباه أصوات اللين لأنها تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين.

نلاحظ ان شوقي قد ارتقى بصوتي الباء والميم وأحلهما منزلة رفيعة وقد علا الميم على الراء اتجاهاً وإن تراجع عنه نفسا، ونعزي ذلك لوضوحهما الصوتي كحرفين شفويين لهما ظهور صوتي مؤثر وإن كان ذلك ليس قاعدة إذ تشترك معهما الفاء وهي تحتل المركز الخامس عشر، كما أن الحاء التي تأتي فى المرتبة الثانية عشرة تشترك مع كل من اللام والراء فى خروجهم جميعاً من أدنى الحنك.

وبشيء من الاطمئنان نستطيع أن نقطع بأن نسبة تواتر هذه الأصوات الستة إنما يعود فى الأساس لكونها تحتل أواخر الجذور فى العربية مما يتيح للشاعر حرية التجول فى الإبدالات التي يرتئيها مناسبة لإبراز تجاربه.

إذا نظرنا للمجموعة الثانية وهي متوسطة الشيوع رويا فى شعرنا العربي كله وهي تسعة أصوات هي على التوالي (الهمزة ـ التاء ـ العين ـ القاف ـ الياء ـ الحاء ـ الكاف ـ السين ـ الفاء) لوجدناها قد شغلت نسبة (٢٨,١٧٪) من نسبة اتجاهه الكلية، ولكن الجدير بالإلفات أن شوقي اجاد فيها استغلال معطيات صوت الهمزة الذي قرب فيه كثيرا من آخر أصوات المجموعة الأولى والفرق ظاهر جداً فى نفس شوقي على هذا الصوت مقارنة بما يليه من أصوات.

بلغ متوسط القصيدة عند شوقي فى هذه المجموعة واحداً وعشرين بيتا فى مقابل اثنين وعشرين بيتا هي متوسط المجموعة الأولى، واللافت للنظر أن شوقي أدار أصوات هذه المجموعة على جميع أغراض شعره فلم يستأثر غرض بصوت.

اما المجموعة الأخيرة من الأصوات التي استعملها شوقي رويا فإنها تمثل نسبة (٤,٣٧٪) بمعدل تسعة أبيات للقصيدة الواحدة وهو معدل منخفض بالنسبة لسالفيه إلا أن الجميل فيها ان شوقي استعملها ببراعة، على الرغم من ندرة ورودها رويا فى الشعر العربي كله، إلا أن شوقي ركب أصواتها تحديا وإثباتاً للتفوق، ودليل ذلك أنه نظم رائعة على صوت الضاد وهو الصوت المميز للغة العربية، وعلى الرغم من عدم وقوعنا إلا على نتف قليلة عليه فى تاريخ شعرنا العربي إلا أن شوقي أدار عليه قصيدة عدتها اثنان واربعون بيتا كلها منتقاة وكأنها حبات عقد فريد[١].

يلاحظ أن أصوات ـ الخاء ـ الصاد ـ الظاء ـ لم ترد إلا فى الشوقيات المجهولة واستقلت بعشرة ابيات لا غير بما لا يعطي شارة لا تجاه بعينه، وتدليلا منا على ارتباط تواتر أصوات الروى بنهايات الجذور فلنجر مقارنة بينها فى اعمال شوقي وبين ورودها فى معجم الصحاح لنستبين مدى توافق شوقي أو اختلافه معها.

١- انظر الديوان – جـ١ – ص٢٢٥.

م	نسبة تواتر القصائد	نسبة تواتر الأبيات	نهاية الجذر الثلاثي فى الصحاح	نهاية الجذر الرباعي فى الصحاح
١	الميم	الراء	الراء	الميم
٢	الراء	الميم	الميم	اللام
٣	اللام	الباء	اللام	الراء
٤	النون	اللام	النون	السين
٥	الدال	النون	الباء	الباء
٦	الباء	الدال	العين	الجيم
٧	الهمزة	الهمزة	الفاء	الدال
٨	العين	التاء	الدال	القاف
٩	الياء	العين	القاف	النون
١٠	القاف	الياء	السين	العين
١١	التاء	القاف	الحاء	الألف
١٢	الكاف	الكاف	الهمزة	الفاء
١٣	الفاء	الحاء	الجيم	الطاء
١٤	السين	السين	الطاء	الزاي
١٥	الهاء	الهاء	الزاي	الحاء
١٦	الحاء	الفاء	التاء	الكاف
١٧	الواو	الضاد	الكاف	الصاد
١٨	الضاد	الواو	الصاد	الخاء
١٩	الجيم	الجيم	الشين	الشين
٢٠	الخاء	الخاء	الثاء	الهاء
٢١	الصاد	الصاد	الخاء	الذال
٢٢	الزاي	الزاي	الهاء	الضاد
٢٣	الظاء	الظاء	الضاد	التاء
٢٤			الغين	الظاء
٢٥			الذال	الثاء
٢٦			الظاء	الغين

بالمقارنة نجد أن الأحرف الستة الأولى هي بالفعل دائمة التواتر فى نهايات الجذور، وإن تراجع الشعر الحديث بحرفي العين والفاء إذ يحتل أولهما عند حافظ المرتبة السابعة وعند شوقي المرتبة الثامنة اتجاها والتاسعة نفسا ويحتل الآخر المرتبة الأخيرة عند حافظ والثالثة عشرة اتجاها عند شوقي ولكن اهتمام شوقي الملحوظ بالهمزة رويا جعل له بروزا واضحاً فى سلم التواتر إذ تربع على المرتبة السابعة نفسا واتجاها على حين أنه يحتل المرتبة الثانية عشرة فى تواتر نهايات جذور الصحاح.

نلاحظ أنه بعد الدرجة الحادية عشرة فى سلم التواتر تتقارب جميع الأصوات فى التواتر وقد يتفق معظمها فى التواتر نفساً واتجاها مما يؤكد صعوبة الاستمرار عليه لندرة ورود وصعوبة توارد.

إذا نظرنا لتوزيع هذه الأصوات على الأغراض لوجدنا أن لمعظمها طواعية مع كل الأغراض كالميم والراء والباء والنون واللام، كما أن أغراضا كالوصف والتحية والاجتماع والغزل والرثاء استعملت معظم هذه الأصوات روياً كثير الورود منها والمتوسط، كما استغلت أغراض كالتاريخ والمتنوعات والحكايات والسياسيات عطاء معظم هذه الأصوات مما يؤكد لنا أن للتجربة التي يحياها الشاعر حرية الاختيار.

٢- مكانة حروف الروى من الجهاز الصوتي وأثر ذلك فى الإيقاع:

المخرج	الروى	العدد	النسبة	المجموع الكلى	النسبة لمجمل شعر شوقى
الشفتان	الباء	١٧٥٨/٦٢	٢٤٪/٢٥,٧٪	٣٨٢٢	٢١,٨١٪
	الفاء	١٦٠/١٥			
	الميم	١٩٠٤/٨٩			
الأسنان	التاء	٥٥٠/٢٣	٢٧٪/٢٥,٩٪	٣٨٥٠	٢١,٩٧٪
	الدال	١٤٢٤/٧٣			
	السين	٢١٠/١٤			
	النون	١٦٠٥/٧٣			
	الضاد	٥٢/٣			
	الظاء	٢/١			
	الصاد	٤/١			
	الزاى	٣/١			
أدنى الحنك	الحاء	٢٨١/١١	٢٥٪/٢٦,٩٪	٤٠٠٩	٢٢,٨٨٪
	الراء	٢٠٩٨/٨٨			
	اللام	١٦٣٠/٧٧			
أقصى الحنك	القاف	٤٧٣/٢٤	١١٪/٩,١١٪	١٣٥٤	٧,٧٢٪
	الكاف	٣٦٢/٢١			
	الواو	٢٠/٦			
	الياء	٤٩٩/٢٦			
وسط وأقصى الحلق	العين	٥١٠/٢٨	١١٪/١٢,٢٧٪	١٨٢٤	١٠,٤١٪
	الهاء	١٩٣/١٤			
	الهمزة	١١٠٨/٣١			
	الجيم	٩/٢			
	الخاء	٤/٢			

من خلال استقراء الجدول السابق يتبين لنا ما يلي:

التوازي الواضح في الاتجاه بين المجموعات الثلاث الأولى إذ تستقل كل مجموعة بحوالي ربع شعر شوقي موحد القافية، على الرغم من تفوق مجموعة أدنى الحنك (الحاء - الراء - اللام) نفساً على ما عداها إلا أنه تباين لا يشعر به مع تقارب النسب.

كذلك هناك تعادل بيّن في الاتجاه بين المجموعتين الأخيرتين وإن بدا تفوق الأخيرة منهما نفسا على سالفتها وذلك لكون كل من العين والهمزة من الأحرف متوسطة الشيوع رويا في شعرنا العربي، وكذلك لأن شوقي استطاع استغلال معطيات الهمزة الصوتية استغلالاً يظهرها كصوت له ثقله الإيقاعي.

نلاحظ كذلك ان هناك تبايناً طفيفاً بين نسبة كل من النفس والاتجاه في المجموعات الخمس، وهذا التباين الطفيف نصل من خلاله إلى أن هذه الأصوات ليست مجرد اعمال نطقية، إنما هي تنطوي على أعمال ذهنية كذلك إذ لكل حرف مؤدي ذهني محسوس.

نلاحظ أن التواتر المنطقي بين المجموعات لا يمثل ظاهرة صوتية ذات بال يمكن الإلماح إليها أو التوقف عندها لأن استقراء القيم الخلافية للأصوات عند شوقي لا يبرز التغاير الكلي الذي يمكن من خلاله أن نصل إلى تغاير في المعنى ونحن على علم بأن " النظام الصوتي للغة يقسم الأصوات اللغوية إلى حروف بوساطة اعتبار القيم الخلافية للوظائف، وبوساطة التقسيمات العضوية والصوتية التي تعتبر حقلاً آخر من حقول هذه القيم الخلافية، والصوتية ويعتبر الحرف مقابلاً استبداليا لكل حرف يمكن أن يحل محله فيحمل بذلك جرثومة سلبية من المعنى الوظيفي وهكذا نجد القيم الخلافية من أهم مقومات التنظيم الصوتي في اللغة على مراعاتها محافظة على وضوح المعنى"[١].

إذا حاولنا تفسير ذلك التراجع الواضح في نفس شوقي واتجاهه في المجموعتين الأخيرتين عن ثلاث المجموعات السابقة لها إنما نفسر ذلك من خلال كبر حظ الأصوات الأقرب إلى الشفتين من الاستعمال إذ بقدر ما يكون الصوت أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويا ويؤكد لنا ذلك اشتراك جميع شعراء العربية في استخدام أحرف الراء والدال واللام والميم والنون والباء رويا لأشعارهم.

١- اللغة العربية معناها ومبناها – د/تمام حسان – ص٧٨.

وبالنظر نجد أنه كلما كان الحرف صلبا وقادراً على تحمل الحركات توفر له الحظ من الاستعمال رويا، وكذلك كلما كبر حظه من الورود فى نهايات الكلم العربي وهذا ما أوضحته الدراسة من خلال استبيان تواتر جذور الصحاح، لذا نستطيع أن نحكم بشيء من الاطمئنان بأن شيوع ورود الحرف فى خاتمة الجذر العربي ، وكذلك وضوحه السمعي من خلال استغلاله منطقة أدنى الجهاز الصوتي كانا سويا معياري حكم لنزوع شوقي إلى هذه الأصوات المتواترة بكثرة فى شعره.

ومن زاوية أخرى نستطيع أن نجزم بأن للتناغم الصوتي الداخل المتوفر بين احرف البيت، وكذلك للتلوين الإيقاعي المتماهي مع عاطفة الشاعر أثرا كبيرا فى اختيار الشاعر رويه ناهيك عن توفر الشاعر على ثقافة أدبية نابعة من حفظه ذخائر سالفيه تؤهله لاختيار الأحرف التي لا يظهر بها فقط نهاية بيته وإنما يجعلها همزة الوصل المتينة بين ابيات شعره حتى نستطيع مس التلاحم الحادث بين أبيات القصيدة.

توزيع قوافى شوقى جهراً وهمساً وعلاقة ذلك بالإيقاع:

القوافى المجهورة				القوافى المهموسة			
الحرف	المخرج	عدد القصائد	عدد الأبيات	الحرف	المخرج	عدد القصائد	عدد الأبيات
الهمزة	حلقى	٣١	١١٠٨	التاء	أسنانى	٢٣	٥٥٠
الباء	شفوى	٦٢	١٧٥٨	الحاء	حلقى	١١	٢٨١
الدال	أسنانى	٧٣	١٤٢٤	الخاء	حنكى	٢	٤
الراء	غارى	٨٨	٢٠٩٨	السين	لثوى	١٤	٢١٠
الزاى	لثوى	١	٣	الصاد	لثوى	١	٤
الظاء	سنى	١	٢	الفاء	شفوى	١٥	١٦٠
الضاد	سنى	٣	٥٢	القاف	لهوى	٢٤	٤٧٣
الجيم	لثوى	٢	٩	الكاف	حنكى	٢١	٣٦٢
العين	حلقى	٢٨	٥١٠	الهاء	حلقى	١٤	١٩٣
اللام	غارى	٧٧	١٦٣٠				
الميم	شفوى	٨٩	١٩٠٤				
النون	أسنانى	٧٣	١٦٠٥				
الواو	حنكى	٦	٢٠				
الياء	غارى	٢٦	٤٩٩				
الجملة		٥٦٠	١٣٦٢٢	الجملة		١٢٥	٢٢٣٧
النسبة		٪٨٢,٥٦	٪٨٥,٧٩	النسبة		٪١٨,٢٤	٪١٥,٠٥

انعقد إجماع علماء الأصوات على أن نسبة المهموس إلى المجهور فى لغتنا العربية (١ : ٤) أى أن خمس الكلام يأتى مهموسا بينما يأتى اربعة الخماسه مجهورا، وشوقى لم يصل حتى لنسبة الخمس لا نفسا ولا اتجاها، إلا أن الاتجاه للمجهور تراجع فبلغت نسبته للمهموس (٨٢ : ١٨) بينما غلب طول النفس لديه فى المجهور نظيره فبلغ الأول إلى الثانى نسبة (٨٥ : ١٥).

بالنظر فى مستوى الاستعمال يتبين لنا احترام شوقى للأصوات الغارية التى تمثلت فى أصوات اللام والراء والياء ونسبة تواتر هذه الأصوات رفيعة جداً مما يلفت انتباهنا إلى تعلقها القوى بالجهر إذ خلت أصواته المهموسة من الحرف الغارى الوحيد وهو الشين، كما استغلت الحلقية لديه أيضا مساحة كبرى جدرت بالاحترام ومثلها أصوات الشفة التى مثل بروزها بين أحرف الجهر حضورا لا ينكر. وبترتيب المخارج حسب علاقتها بعملية الجهر والهمس يتضح لنا ما يلى:

المخــرج	الجهر				الهمس				
	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد الأبيات	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد الأبيات	النسبة ٪	النسبة الكلية
الأصوات الغارية	١٩١	٢٧,٨٨	٤٢٢٧	٢٨,٤٤	-	-	-	-	٢٨,٤٤
الأصوات الشفوية	١٥١	٢٢,٠٤	٣٦٦٢	٢٤,٦٤	١٥	٢,١٨	١٦٠	١,٠٧	٢٥,٧٢
الأصوات الأسنانية	١٥٠	٢١,٨٩	٣٠٨٣	٢٠,٧٤	٢٣	٣,٣٥	٥٥٠	٣,٧٠	٢٤,٤٤
الأصوات الحلقية	٥٩	٨,٦	١٦١٨	١٠,٨٨	٢٥	٣,٦٤	٤٧٤	٣,١٨	١٤,٠٧
الأصوات اللهوية	-	-	-	-	٢٤	٣,٥٠	٤٧٣	٣,١٨	٣,١٨
الأصوات الحنكية	٦	٠,٨٧	٢٠	٠,١٣	٢٣	٣,٣٥	٣٦٦	٢,٤٦	٢,٥٩
الأصوات اللثوية	٣	٠,٤٣	١٢	٠,٠٨	١٥	٢,١٨	٢١٤	١,٤٤	١,٥٢

يتضح لنا جليا مدى العلاقة بين الجهرِ كظاهرة صوتية وبين الأحرف الغارية إذ تتربع الأحرف الغارية فى استعمالات شوقى على مأعداها من أصوات لدرجة أن الأصوات الشفوية، وقد استعملها شوقى جهرًا وهمساً، لم تصل لنسبة الغارية على الرغم من تعلقها بالطائفة الأولى فقط.

كذلك نلمح مرونة بين جميع المخارج، ماعدا اللهوية، وبين كل من الجهر والهمس ولكن يلمح مدى ميل الأصوات اللهوية والحنكية واللثوية إلى الهمس أكثر من الجهر نفساً واتجاها على السواء.

نلاحظ كذلك تباين نفس شوقى فى جهرية الأصوات الأسنانية والحلقية واللهوية إذ بلغت الثانية نصف الأولى بينما انعدمت نسبة الأخير تماما على حين أن ثلاثتهم تساووا نفسا واتجاها تقريبا فى طائفة المهموس من الأصوات مما يؤكد توازى ارتباطها جميعا بالهمس إطاراً صوتيا وبخاصة انها على كونها مهموسة إلا أن لها ظهوراً صوتيا لا يخفى وحضوراً تنغيميا فى أدبنا العربى بيّنا.

وإذا أردنا مس التأثير الحقيقى لنوع الحرف على نفس المتلقى فلنطالع قول شوقى[1]:

سلوا كؤوس الطلا هل لامست فاها	واستخبروا الراح هل مست ثناياها
باتت على الروض تسقينى بصافية	لا للسلاف ولا للورد رياها
ما ضر لو جعلت كأسى مراشفها	ولو سقتنى بصاف من حمياها
هيفاء كالبان يلتف النسيم بها	وينثنى فيه تحت الوشى عطفاها
حديثها السحر إلا أنه نغم	جرت على فم داود فغناها
حمامة الأيك من بالشجو طارحها	ومن وراء الدجى بالشوق ناجاها
ألقت إلى الليل جيدا نافرا ورمت	إليه أذنا وحارت فيه عيناها
وعادها الشوق للأحباب فانبعثت	تبكى وتهتف احيانا بشكواها
يا جارة الأيك أيام الهوى ذهبت	كالحلم آها لأيام الهوى آها

يكاد شوقى يشعرنا أن للشعر لذة تعادل لذة الهوى، فقد استخدم لهاء الروى ترصيفا هامسا رهيف المستوى، عذبا، رائعا فنثر فى حشو هذه الطنفسة البديعة حزمة من الأحرف ذات الهمس الممتع المثير للخيال، فلم يخل بيت من مناغاة السين للتاء أو الحاء للهاء أو الشين للكاف، ناهيك عن بث هذه الأحرف عبر كلمات لها ظلال إيحائية ساحرة.

---

[1]- الديوان- جـ٢، ص١٦١.

وتعابير متراكبة لها حضور دلالى بليغ المرمى انظر (سلوا كئوس الطلا – لامست فاها – كأسى مراشفها – حديثها السحر – من بالشجو طارحها – من بالشوق ناجاها – عادها الشوق - أيام الهوى ذهبت" إنها لغة الإبداع الممتعة التى يختص بها شوقى نفسه فيسوقها لنا لتدع فى أنفسنا ما يبتغيه لنا، ثم يتوج كل ذلك بروى مفتوح له تحليق العقاب، وانطلاق النسيم، وأثر السحر، ليس فقط لكونه حرفا مهموسا ولكن لأن به إنسيابية وانطلاقة تجعلان المرء يقبض بين يديه ريحا، ويبتضع فى فؤاده بضعة من عدم فيئن قائلا "آهاً لأيام الهوى آها"

وإذا تأملت شوقى في استعماله رويا مهموسا كيف مهد له من الأصوات ما يليق به فطالع قوله على الوافر.

ســـــلام من صبا بردى أرق	ودمــــع لا يكفكف يا دمشق
ومعــــذرة اليراعـة والقوافى	جلال الرزء عـــن وصف يدق
وذكرى من خواطرها لقلبى	إليك تلفــت أبــــــداً وخفق
وبى مما رمتك بـه الليــــالى	جــراحات لها فى القلب عمـق
دخلتك والأصيل له ائتـلاق	ووجهك ضاحك القسمات طلق
وتحت جنانك الأنهار تجرى	وملء ربـــــاك أوراق وورق
وحــــول فتية غر صبـــاح	لهم فى الفضـــل غايات وسبق[1]

إن لأصوات شوقى هنا رجة تناسب الموقف، إذ الموقف موقف استنهاض، وإن بدا شوقى منكسرا حزنا على ماناب دمشق من الاستعمار الفرنسى، ولكن بدا لجهريته داخل الأبيات ألق مشروخ تمثل فى تكرار أصوات الجيم واللام والطاء والراء التى تمهد جميعها لصوت القاف ذى الأثر القوى والصخب الرفيع، ولكن بعد أن يتمكن شوقى من أنفس المستنهضين نجد لصوته علوا، ولإيقاعه تقافزا تدوى معه صرخات استنهاضه فيقول.

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٣٤٨.

بنى سـورية اطرحوا الأمانى | والقوا عنكم الأحـــلام ألقوا
وقفتـــم بين موت أو حيـاة | فإن رمتم نعيم الدهر فاشقوا
وللأوطـــان فى دم كل حـر | يد ســـلفت ودين مستحق
ومن يسـقى ويشرب بالمنايا | إذا الأحرار لم يُسقوا ويسقوا
ولا يبنى المـــالك كالضحايا | ولا يـدنى الحقـوق ولا يحق
ففى القتـلى لأجيال حيـاة | وللأسـرى فـدى لهم وعتق
وللحـــرية الحمـراء باب | بكل يد مضرجـــة يدق[1]

نجد أن حزمة من الأصوات المجهورة ذات الأثر القوى مهد بها شوقى لقافية القاف التى وإن احتضنها صوت مهموس، إلا أن لها حضوراً صوتيا آخاذا ترتج معه نفس المتلقى.

وصف حركات الروى:

عهد روى شعرنا العربى على أحد ضربين إما مقيد وإما مطلق، والمقيد هو ما يرد رويه ساكنا، والمطلق هو ما يكون رويه متحركا، لذا فالمآل فى التقسيم لحركة أو سكون الروى.

وقد اعتبرت حركة الروى فى اللغة العربية حرف مد لأن الشاعر يحدث بها نوعا من المد الذى يسمى بالإشباع وهو يعادل مدا فى وزن الشعر، وقد جزم الدكتور إبراهيم أنيس بأن حوالى ٩٠٪ من الشعر العربى جاء محرك الروى، لذا فإن الآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروى شيئا آخر، وهو ما لايتأتى مع حروف المدحين تقع رويا"

[1]- الديوان – جـ١ – ص٣٥١.

وبالنظر إلى حركات الروى فى شعر شوقى موزعة على الأصوات نلاحظ ما يلى:

الحرف	المجرى				المجموع
	الكسرة	الفتحة	الضمة	السكون	
الراء	٦١٩	٥٢٩	٤٠٧	٥٤٣	٢٠٩٨
الميم	٥٧٢	٤٢٤	٦٩٦	٢١٢	١٩٠٤
الباء	٤٨٣	٥١٢	٥٠٧	٢٥٦	١٧٥٨
الدال	٥٦٣	٤٠٤	٢٠٩	٢٤٨	١٤٢٤
النون	٣٤٢	٦٣٦	١٢١	٥٠٦	١٦٠٥
اللام	٦٤٧	٦٣٧	٢٢٤	١٢٢	١٦٣٠
الهمزة	٢١١	٢٣١	٥٢٥	١٤١	١١٠٨
التاء	٣١٤	-	٢٢٦	١٠	٥٥٠
العين	١١٥	٢١٧	١٥٧	٢١	٥١٠
القاف	١٣١	٤١	٢٩٧	٤	٤٧٣
الياء	٩	٢٥٢	٤	٢٣٤	٤٩٩
الحاء	١٥٥	٥٢	٣٥	٣٩	٢٨١
الكاف	٢٠٢	٦٢	-	٩٨	٣٦٢
السين	١٥٨	-	٤٨	٤	٢١٠
الفاء	٧٥	٣٠	٦	٤٩	١٦٠
الهاء	٢٢	١٣٨	١٥	١٨	١٩٣
الجيم	-	٧	٢	-	٩
الزاى	-	-	-	٣	٣
الضاد	-	٤٢	-	١٠	٥٢
الواو	٢	١٦	-	٢	٢٠
الخاء	-	-	٢	٢	٤
الظاء	-	-	٢	-	٢
الصاد	٤	-	-	-	٤
المجموع الكلى	٤٦٢٤	٤٢٣٠	٣٤٨٣	٢٥٢٢	١٤٨٥٩
النسبة ٪	٣١,١١	٢٨,٤٦	٢٣,٤٤	١٦,٩٧	١٠٠

اولا: القوافى المطلقة:

بعيد عن التأكيد أن الشعر العربى أميل إلى القافية المطلقة إذ أضحى ذلك من المسلم به "فالروى المتحرك هو الكثير الشائع فى الشعر العربى ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها"[1]

ونحن نعزى غلبة الاتجاه إلى القافية المطلقة لانتهاء القوافى فى عمومها بحركة طويلة والحركات - كما هو معهود - أقوى الأصوات إسماعا، وهى أصوات مجهورة لا يعترض طريق الهواء مع خروجها أى شئ، والقافية غالبا ما تختم بمقطع منبور يتناسب مع طبيعة الإنشاد الشعرى، فالنبر ديدن الإنشاد وبه يتم تطويل المقطع الأخير حتى يكون أكثر إسماعا.

وطول المقطع هنا آت إما من كون الكلمة أصلا تنتهى بحرف مد وإما من كون حرف المد ناتجا عن إشباع الحركة، وطول الحركة يؤدى دوراً واضحا فى قوة الإسماع"[2]

وإذا كانت القافية المطلقة تستلفت الاهتمام بإطالة حركة الروى فتجعل الكلمة منبورة من جانب، وتقف عليها من جانب آخر فيؤدى الوقف دلالة خاصة فى تعلق السمع فى الإنشاد بكلمة القافية، فإن الشعر لا يسلك سلوكا واحداً فى القوافى كلها، بل إنه يغاير فى تعامله مع كلمة القافية فبدلا من إطالة الحركة وإشباعها قد يلجأ إلى الانتقاص من كلمة القافية وحذف بعضها"[3]

وشوقى فى استعماله حركة مجرى الروى يباين جميع من سلفه أو عاصره من الشعراء إذ يلتزم نمطية خاصة يخلخل بها الثوابت ويتعامل بها من منطقة الوضوح السمعى الكامنة فى كلمة القافية تعاملا له خصوصية ولننظر إلى الجدول التالى حتى تسهل المقارنة[4].

1- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص٢٦٠.
2- الجملة فى الشعر العربى – د/محمد حماسة عبداللطيف ص١١١.
3- المرجع نفسه – ص١٢٦.
4- انظر الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ ص٢١٢. والإحصاءات هنا ليست دقيقة تمام الدقة لاقتصارها على الأحرف الستة الشائعة – وانظر فى حافظ دراستنا للماجستير – ص١٢٤ – وشوقى فى الجدول السابق.

	المصدر	المجرى المكسور	المجرى المفتوح	المجرى المضموم	المجرى المقيد
-١	الأغانى	٤٦٪	٢٠٪	٢٩,٥٪	٤,٥٪
-٢	ابو تمام	٥١٪	١٤,٥٪	٣٢,٥٪	٢٪
-٣	البحترى	٥٥٪	١٤,٥٪	٢٧,٥٪	٣٪
-٤	حافظ	٤٩٪	١٩,٨٪	٢١,٦٪	٨,٩٪
-٥	شوقى	٣١,١١٪	٢٨,٤٦٪	٢٣,٤٤٪	١٦,٩٧٪

بالمقارنة نجد اتزاناً يند عن النظير لدى شوقي، فلا ولع لديه بمجرى دون آخر ولا عمد فى التركيز على هذا المجرى أو ذاك، وإنما اعتدال وتوازن فى الاستعمال اتجاهاً ونفساً، فالكسرة مثلا كمجرى حظيت بتفسيرات عدة وتأويلات أعد بعضها شططا نقديا إذ ربطها البعض بالحالة النفسية للشاعر بينما ربطها البعض الآخر بحالة الاستقرار من عدمه التي كان يعيشها العربي قديما[1]، وتعجب البعض من غلبتها على الضم والفتح مع كونهما أكثر أصوات اللين شيوعاً فى لغة الضاد[2]، ووجدنا من يربطها بمخرج الصوت[3] وهو ربط على وجاهته، يعوزه التوسع فى التطبيق حتى لا نقع فى حيز التعميم والأحكام غير المبنية على أساس علمية دقيقة، وشوقي رأى رأيا آخر يخالف كل ما سلف من تصورات، فرضتة عليه إلزامية التركيب فالمجرى لديه يأتي مكسوراً إذا فرض عليه التركيب ذلك الفرض ودليل ذلك أن نسبة اتجاه شوقي إلى الروي مكسوراً (٣١,٨٪) هي نفسها نسبة نفسه فيه، إذ صبه شوقي فى أربعة آلاف بيت وأربعة وعشرين وستمائة (٤٦٢٤ بيتاً) هي حصيلة ثمان وعشرين قصيدة ومائتين جاءت مكسورة الروى مخالفاً بتلك النسبة كل من سلفه من الشعراء ومقرباً النسبة لمعيار الاستعمال العادي ومرجعا استعماله للقيمة الجمالية

---

[1]- انظر – حركة الروى فى الشعر العربى – مجلة كلية الآداب – جامعة الملك سعود – محمد ذيب النظافى المجلد التاسع ١٩٨٢م – نص قوله "هذه الحركة التى يعقبها استقرار جعلت الشاعر الجاهلى يتجه من حيث يدرى ولا يدرى إلى الكسرة التى تمثل الحركة والهبوط فى روى قصائده" وهذا تفسير جد غريب.

[2]- موسيقى الشعر العربى: د/ شكرى عياد ص١١٢، ١١٣.

[3]- المرشد إلى فهم أشعار العرب – د/عبدالله الطيب ص٦٨، ٦٩.

للصوت والإحساس الحركي المنغم الممتع الكامن فى كل صوت حالة صبه فى قالب تعبيري ذي بال فى نفس الشاعر.

ويرى بعض الباحثين أنه "من الأجدى أن ترد ظاهرة شيوع الكسر فى الروى إلى منطق العربية فى تأليف الجملة الشعرية، وبناء تراكيبها، واختيار مفرداتها، ولا سيما فيما يتصل بالموقع الذي تكون فيه القافية، وهو موقع نالت فيه الكسرة نصيباً يفوق أختيها الضمة والفتحة، بإضافة الساكن والمجزوم إليها"[1].

وهذا عين ما ألمح إليه سيبويه فى قوله : "واعلم أن الساكن والمجزوم يقعان فى القوافي، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك، فإذا وقع واحد منهما فى القافية حرك.. فإذا حركوا واحداً منهما صار بمنزلة ما لم تزل فيه الحركة، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المد، فجعلوا الساكن والمجزوم لايكونان إلا فى القوافي المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها فى التقاء الساكنين كسروا فكذلك جعلوها فى المجرورة حيث احتاجوا إليها"[2] وإذا فتشنا عن الكسر مجرى لوجدناه قد دار دوراناً طبعيا مع جميع الأحرف المستعملة رويا فلم يخل من سوى أحرف الجيم والزاى والضاد والخاء والظاء وهي من الأصوات نادرة الوقوع رويا فى الأدب العربي كله لا فى شعر شوقي خاصة على خلاف كل من اللام والراء والميم والدال التي استأثرت بنصيب الأسد من الكسر كمجرى صوتي، وهي أحرف كلها مجهورة يتوزع مخرجها ما بين الغاري والشفوي والأسنانى مما يجعلنا نربط ولو ظاهرياً بين قرب المخرج من الشفتين وحركة الكسر، ولكن الملاحظ عامة أن هناك أصواتاً تفوق فيها الضم مجرى على الكسر تفوقاً ملحوظاً مثل الميم والباء والهمزة وهناك أصوات أخرى كانت الغلبة فيها للفتحة مجرى صوتياً على الكسرة كالباء والنون والهمزة والعين والهاء والياء، أما الصوت الأخير فلأنه الحركة الطويلة للكسرة فهو من جنسها ولا يتأتى الجمع بينهما صوتيا لثقل توافق ذلك، أما الأحرف سابقته فلخصائص بعينها أملاها التركيب وفرضتها الاختيارات المعجمية.

1- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – عمر خليفة بن إدريس ص١٠٢.
2- الكتاب – سيبويه ٤/٢١٤ – تحقيق عبدالسلام هارون – هـ ع ك ١٩٧٥م.

أما الفتحة التي تطور بها شوقي فزاد على ضعف المألوف فى استعمالها فقد راقت له مجرى صوتيا لأربعة آلاف بيت ومائتين وثلاثين أي ما يقرب من نفس نسبة استعماله الكسرة مجرى، وبلغت نسبتها نفسا (٢٨,٤٦٪) وهي نفس نسبتها اتجاها تقريبا (٢٧,٨٨٪) "والفتحة وأختها الألف هما أكثر أصوات االلين شيوعا فى اللغة العربية"[1] والنظر إلى استعمال شوقي الفتحة مجرى صوتيا يؤكد ما قال به الدكتور عبدالله الطيب المجذوب من أن "الفتحة تحسن فى الحروف الشفهية كالميم والباء، لأن مخرجها مباين مخرج الف الإطلاق، وقد يحسن مجيئها مع اللام والراء أحيانا ومجيئها مع الياء حسن جدا، ومجيئها مع الهمزة شين ومجئ الفتح مع حروف الحلق ما عدا الهاء قبيح للغاية ويسبب البحة فى الإلقاء"[2] وبالنظر إلى تواتر المجريين مع هذه الأحرف تتبين دقة هذه الأحكام.

الحرف	المجرى	
	الكسرة	الفتحة
الميم	٥٧٢	٤٢٤
الباء	٤٨٣	٥١٢
اللام	٦٤٧	٦٣٧
الراء	٦١٩	٥٢٩
الياء	٩	٢٥٢
الهمزة	٢١١	٢٣١
الهاء	٢٢	١٣٨

بالنظر إلى الإحصاء السابق نجد أن الكسرة - على غير العادة - تصارع الفتحة فى مخارج الميم واللام والراء وتتفوق عليها مع بقية الأحرف ليثبت بذلك دقة حكم الدكتور الطيب فى ارتباط المجرى بالمخرج فيما عدا مع الهاء إذ راى شوقي فى تناسبها مع الفتحة رأيا آخر.

---

[1]- موسيقى الشعر – د/عياد ص١١٢، ١١٣.

[2]- المرشد إلى فهم أشعار العرب – د/عبدالله الطيب المجذوب – ص٦٨، ٦٩.

أما المجرى الثالث من بين القوافي المطلقة هو مخرج الضمة فقد بلغت نسبته فى استعمالات شوقي (٢٢,٤٤٪) وهي النسبة المقابلة لثلاثة آلاف بيت وثلاثة وثمانين وأربعمائة (٣٤٨٣ بيتا) التي تقابل سبعا وأربعين قصيدة ومائة (١٤٧ قصيدة) المقابلة لنسبة (٢١,٤٥٪) هي اتجاهه إلى ذلك المجرى وقد تفوق الضم كمجرى مع أحرف الميم والهمزة والقاف بينما خلت منه تماما أصوات الكاف والزاي والضاد والواو والصاد.

وبالتطبيق لا يستطاع الجزم بتعلق مجرى ما بغرض دون آخر فى شعر شوقي إذ دارت جميع الحركات دورانا محسوبا فى كل أغراض شوقي بما يحملنا على القطع بعدم دقة من يحاول من النقاد ربط المجرى بالغرض أو بالعاطفة ولكن حركة المجرى يفرضها التموج التعبيري الخاضع لعملية المخاض الشعري والذي يتحكم فيه التركيب بنسبة كبيرة فيؤطر تكتلاته تبعا للتشكل.

ثانيا: القوافى المقيدة:

إن القوافى - على قول الخطيب التبريزى - "تسع: ثلاث مقيدة وست مطلقة فالمقيد: ما كان غير موصول، والمطلق: ما كان موصولا ثم المقيد على ثلاثة أضرب مقيد مجرد – ومقيد بردف ومقيد بتأسيس"[1].

وشوقي قد ارتفع جداً بنسبة المقيد، وهو ارتفاع من شأنه أن يلفت انتباهنا إذا بلغ فى نسبته أضعاف سالفيه، والحصر يقطع بعدم تجاوز نسبة المقيد فى الشعر العربي كله (١٠٪)[2]. وهو قطع على الرغم من عموميته إلا أن الواقع فى الشعر القديم يؤكده، وشوقي يربأ بنفسه عن أن يكون لجوؤه للروى الساكن تحللاً من قيود الإعراب.

وقد استعمل شوقي اثنين وعشرين بيتا وخمسمائة وألفين (٢٥٢٢ بيتا) مقيدة الروى كانت الغلبة الظاهرة فيها للأحرف الجهرية وبخاصة الراء والنون لكون هذه الأحرف قادرة على تحمل حركة السكون والظهور بها فى ثوب قشيب ذي تنغيم صوتي خاص على خلاف أحرف الهمس ذات الرنين الهادئ، وقد استأثر بحر الرمل، على عادته،

1- الوافى فى العروض والقوافى – الخطيب التبريزى – تحقيق فخر الدين قباوة ص١٩٠.

2- موسيقى الشعر – د/إبراهيم أنيس ص٢٦٠.

بنصيب الأسد من هذا الروى وإن نافسه كل من المتقارب ومجزوء الكامل الذي تفوق على الرمل اتجاهاً وإن تراجع نفسا، وبلغ متوسط القصيدة المقيدة الروى على بحر الرمل واحداً وثلاثين بيتا وهو متوسط مرتفع جداً، وكانت الغلبة لروى النون ذلك الحرف الصامت المجهور الأغن، والذي تزيده اللثوية تنغيما يحليه سكون الروى ويجعل له طنينا عذباً، والرمل فى الديوان أعلى منه نسبة فى الشوقيات المجهولة، وقد راق لشوقي فى قصائد الرثاء والجميل فى شعر كل من شوقي وحافظ[1] أنهما ارتقيا ارتقاءً حسنا بروى مجزوء الكامل ساكناً وكذلك بالمتقارب والمقيد جاء فى شعر شوقي على ثلاثة أشكال هي- المقيد المجرد والمقيد المردوف والمقيد المؤسس.

فعلى شاكلة الأول قوله على بحر المتقارب :-

ولو أنصف الصحب يوم الوداع	دفنـــت كإسـحاق لمـا دفن
فغيبت فى المسك لا فى التراب	وأدرجت فى الورد لا فى الكفن
وخط لك القــبر فى روضة	يميل على الغصن فيها الغصن
وينتحب الطـــير فى ظلها	ويخلـع فيها النسـيم الرسن
وقامت على العـــود أو تارة	تعيد الحنين ، وتبدي الشجن
وطارحك الناي شجو النـــواح	وكنت تئن إذا النـــــاي أن
ومال فنـــاح عليك الكمـــان	وأظهـــر من بثـــه مــا كمن[2]

إن للحركة على الحرف السابق للنون الساكنة عمل السحر إذ تمهد النفس لتحمل رنين روى النون، ناهيك عن تمفصلها فى تراكيب تربطها بأصوات البيت قبلها وشائج قوية إما عن طريق التمهيد بالأصوات المجانسة أو التراكيب المجانسة مما ينشئ فى الأبيات تموجاً صوتيا عذبا يختم بالنون الساكنة التي تترك فى النفس شجنا رهيفا وعلى شاكلة التقييد الثانية قوله على الرمل

1- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران ص١٢٦ – استعمله حافظ بنسبة ٤١٪ من رويه المقيد فتفوق فيه على الرمل على عكس جزم د/أنيس باستئثار الرمل بالروى المقيد.

2- الديوان – جـ٢، ص٥٥٤.

أنا بنــت البـر أم الفقـــرا   ليس دوني ملجــأ للقاصــدين
لا تـــرى حولي إلا معسرا   حين أعطي بشـــمـال أو يمين
لي صغــار كلهم في المكتب   يتلقـــــون به العلـم المبين
ورجـــال كلهـم لي كالأب   صـــادق في حبه واف أمـين
كم بيوت ضاقت الدنيا بها   بعدما عزت على طول السنين
جاءها الإسعاف من أبوابها   حين وافاها رسول المحســنين[1]

لأن هذه القصيدة أعدت نشيداً يغني لذا فقد صبها شوقي على أوزان الرمل الهادئة المتناسبة مع الإنشاد، وزيادة في التناسب أنشأ شوقي لها لونا من ألوان التقفية الداخلية المقابلة للتقفية النهائية لنيشئ لها لونا من ألوان الرفعة الإيقاعية الداخلية التي زادها الإشباع تنغيما يماهي التنغيم النهائي لقافية الختام التي وردت مردوفة بالباء حرف المد الطويل الممهد للنون الساكنة ذات الأثر الملحون والمحمل بشجن رفيع المستوى، وعلى الشاكلة المؤسسة قوله على مجزوء الكامل :ـ

يا لحظــها من أمهـــا   أو من أبـــوها في الجآذر
يا خصرها لي منك في   ليل الهوى وهم مســـامر
يـــا ردفهـــا بالله كن   بعريض جاهك لي مؤازر
يا شـعرها لاتســع في   هتكي فشأن الليل ســاتر
يا قدها حتام تغـــــــــدو عازلا وتروح جائر
وبأي ذنب قد طعنــــــــــت حشاي يا قد الكبائر[2]

لقد استعمل شوقي ألف التأسيس حرف ارتكاز ثم استخدم حرفا دخيلا تنوع به صوتيا ابتعادا عن لزوم ما لا يلزم ثم استخدم الراء الساكنة حرف روى وهو من الأحرف ذات الروى الرهيف، إذ لها في النطق بروز حسن يستوعب مقطع الترفيل "تن" ليصنع نغمة ممتدة توازي امتداد التوازي العمودي الناشئ من تكرار حرف النداء "يا" في مستهل الأبيات، ولهذا التقييد المؤسس فعل السحر في ختام أصوات الأبيات لأن له جلجلة إيقاعية

1- الشوقيات المجهولة جـــ١، ص٢٣٦.
2- الديوان – جـــ٢، ص١٢٠.

لا تخفى على ذي الحس الموسيقى المرهف. وفي سبيل البحث عما إذا كان لكل بيت بنية صوتية خاصة أم لا، وعما إذا كان لحركة الصوت الأخير امتداد عكسى على الأبيات أم لا سنجرى مقارنة بين التدرج الحركي المهد لحركة الختام لنرى مدى التماثل أو عدمه بين الحركات وبعضها البعض ومدى توافق هذه الحركات مع كل من الأبحر والعواطف المسيطرة على الشاعر حين إبداعه ولتكن خمسة الأبيات على بحر الكامل مكسورة الروى :ـ

يا قلب ويحك والمـــودة ذمـة — ماذا صــــنعت بعهـــد عبدالله

حاذ بتني جنبي عشية نعيه — وخفقت خفقـــة موجـــع أواه

ولـو أن قلبا ذاب إثر حبيبـــه — لهوى بك الركن الضعيف الواهي

فعليك من حســن المروءة آمر — وعليـــك من حسن التجلد نـــاه

نزل الطوير فى التراب منـازلا — تهـــوى المكارم نحوها بشفـــاه[1]

سلم تدرج الحركات[*] :

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثاني			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون		فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	١١	١	٣	٥		١٠	٣	-	٤
٢	٩	٧	-	٤		١١	٣	٢	٣
٣	١٠	٥	-	٥		٨	٥	٣	٤
٤	٦	٤	٤	٥		٨	٤	٢	٣
٥	٩	٥	٢	٢		٩	٥	١	٣
المجموع	٤٥	٢٢	٩	٢١		٤٦	٢٠	٨	١٧

الصوائت فى لغة الضاد نوعان طويلة وهى:

وهي الياء ←——— صائت أمامي ضيق

والألف ←——— صائت أمامي نصف مفتوح

والواو ←——— صائت خلفي ضيق

وقصيرة وهي الفتحة ←——— صائت أمامي نصف مفتوح

الكسرة ←——— صائت وسطى نصف مفتوح

الضمة ←——— صائت خلفى نصف مفتوح[1]

---

[1]- الديوان – جـ٢، ص٥٨٦.

[*]- نحن اعتبرنا حروف المد حركة واحدة، وجعلنا التنوين حركة فسكونا وكذلك التضعيف.

ولأن الفتحة أخف المصوتات وأكثرها ورودا على اللسان تليها الكسرة فالضمة التى تعد أصعب الحركات نطقا على اللسان العربى[2]. ولأن الفتحة الحركة القصيرة والألف، الحركة الطويلة، مخرجهما أمامى نصف مفتوح لذا فهو فى حاجة لجهد عضلى خفيف وكذلك فهو قريب من الشفتين، ولأن حظ الصوت يكبر بمقدار قربه من الشفتين لذا فقد استأثرت الفتحة بنصيب الأسد دورانا فى كلمنا العربى كله. وكثرة دورانها فى النص السابق يعزى لعدة أسباب هى:

١- طبيعة الغرض التى صبت فيه القصيدة، فالرثاء، على ما نعلم، غرض الغناء الباكى الذى يناسبه النواح، والنواح فى حاجة إلى إطالة المقاطع بما يتماشى مع زفرات الحرقة والأسى، وهذا النوع من المقاطع المفتوحة الطويلة يهيئ مجالا رحبا لتفخيم الحركات وإشباع الألفاظ على نحو يمكن الشاعر من تحقيق أداء صوتى متميز يعزز به عاطفته، وبخاصة أنه يستعمل الألف (الصائت الطويل) ردفا ثم يختم بهاء مكسورة وللهاء بعد ألف المد تأثير السحر فى نقل عاطفة الحزن الممض التى تعترى الشاعر.

٢- اتخاذه الألف ردفا بما يقتضى استخدام الفتحة حركة ملازمة للحرف السابق لألف الردف.

٣- إكثاره من استخدام صيغ تتطلب المقاطع المفتوحة مثل صيغة "فاعل – مفاعل"

النص الثانى – من بحر الوافر مفتوح الروى.

عظيم الناس من يبكى العظاما	ويندبهم ولو كانوا عظاما
وأكرم من غمام عند محـــل	فتى يحيى بمدحته الكراما
وما عـــذر المقصر عن جزاء	وما يجـــزيهم إلا كلاما
فهـــل من مبلغ غليـــوم عنى	مقالا مرضيا ذاك المقـاما
رعـــاك الله من ملك همـــام	تعهد فى الثرى ملكا هماما[3]

1- مقدمة لدراسة علم اللغة – د/حلمى خليل – ص٦٥، ٦٦.
2- كتاب العربية الفصحى – هنرى فلاش – ترجمة د/عبدالصبور شاهين – ط بيروت ١٩٦٦م – ص٣٦.
3- الديوان – جـ١ – ص٢٤٧.

رقم البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	٩	٦	١	٤	١٠	١	٥	٣
٢	٨	٤	١	٦	٨	٥	١	٤
٣	٧	٣	٣	٣	١١	٣	٢	٢
٤	٤	٥	٣	٦	١٣	١	١	٤
٥	٩	٤	٢	٥	١٤	٢	١	٣
المجموع	٣٧	٢٢	١٠	٢٤	٥٦	١٢	١٠	١٦

بالمقارنة بين نسب تردد الحركات فى الشطرين نجد تقدما ملحوظا للفتحة فى الشطر الثانى عنها فى الشطر الأول ويعزى ذلك لأمرين أولهما: ارتفاع نسبة المدود فى الشطر الثانى وتراجع نسبة الأحرف المكسورة. ثانيهما: اتخاذه الألف حرف تأسيس لقافية مفتوحة فاقتضى ذلك أن يسبق التأسيس فتحة ويتلوه فتحة وبين الفتحتين القصيرتين ألف تأسيس وألف إشباع طويلتى المدى مما أفعم الشطر الثانى بلون من ألوان التطويل الصوتى الممتع.

وباللاحظة أيضا يتضح أن كلا من الكسرة والسكون - كحركتى ارتكاز - قد تراجعتا فى الشطر الثانى عنهما فى الشطر الأول وذلك لغلبة المقاطع المفتوحة تمهيدا لقافية الختام "والفتحة إنما تدل على الإشراق وانفتاح الأسارير، والحركة الطويلة تدل على الاسترواح، والكسرة تدل على انكسار النفس والحزن"[1] ونستطيع كذلك أن نرد ارتفاع نسبة الساكن فى هذا النص عن النص الذى سلفه لغلبة المقاطع الساكنة فى بحر الوافر وحرص الشعراء على استيفائها ما لها من صخب إيقاعى.

النص الثالث — من بحر الخفيف — مضموم الروى

أم من الناس بعد، من قوله وحــــــى كريم وفعله إلهـــام

شـــــــرف بـــاذخ وملك كبير	ويمين بســــط وأمر جســام
عمر أنت بيـــــد أنك ظـــل	للبرايـــا وعصمـــة وســلام
ما تتوجت بالخـــلافـــة حتى	توج البائســـــون والأيتــام
وسرى الخصب والنماء ووافى	البشر والظل والجنى والغمام[2]

---

[1]- المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر – د/ممدوح عبدالرحمن – ص٧٦.
[2]- الديوان – جـ١ ، ص٥٣٧.

رقم البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	٨	٢	٣	٦	٤	٤	٥	٤
٢	٦	٣	٥	٥	٦	٢	٧	٤
٣	٨	١	٢	٥	١١	٢	٢	٣
٤	١٢	٣	-	٢	٨	٢	٤	٣
٥	١٣	١	٢	٣	٨	٢	٣	٥
المجموع	٤٧	١٠	١٢	٢١	٣٧	١٢	٢١	١٩

تلاحظ من خلال استبيان نسب التواتر الحركى استمرار الكسرة فى التراجع وكذلك تقلص نسبة تواتر الفتحة فى الشطر الثانى لتدع المجال رحبا للضمة التى بدا تفوقها فى ذلك النص وبخاصة فى الشطر الثانى تمهيداً لحركة الروى فالشاعر يستخدم الترصيف الحركى لحركة الروى دون دراية منه حتى لا نشعر بنشاذ صوتى ودليل ذلك أن الضمة وردت بنفس نسبتها العادية فى الشطر الأول بينما وجدنا انتقالا عكسيا للداخل تفرضه حركة الروى لتمهد لنفسها عبر منعطفات العطف على المرفوع أو الإخبار أو النعتية وكل ذلك يقتضى تركيز المرفوعات فى هذه الكتلة التركيبية من النص التى تحتوى الشطر الثانى صوتيا ودلاليا وتركيبيا ووزنيا ثم تتوج بالتقفية النهائية للبيت. ولكن على الرغم من الثقل الحركى للضمة إلا أن شوقى أدارها داخل النص السالف باقتدار يحسب له.

النص الرابع – على وزن الرمل – ساكن الروى.

أنا مــن مــات، ومن مات أنا	لقى المــوت كلانا مرتين
نحن كنا مهجــة فـــى بدن	ثم صرنا مهجة فى بدنين
ثم عــدنا مهجـة فى بـدن	ثم نلقى جثــة فى كفنين
ثم نحيــا فى علىٍّ بعــدنا	وبه نبعــث أولى البعثتين
انظر الكون، وقل فى وصفه	كل هذا أصـــله من أبوين[1]

[1]– الديوان، جـ٢، ص٥٥٩.

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون		فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	١٥	-	-	٢		١١	٢	-	٥
٢	٧	٣	٢	٥		٨	٣	٢	٦
٣	٧	٣	٣	٥		٨	٢	٣	٦
٤	٨	٤	١	٤		٧	٢	٤	٥
٥	٤	٥	٢	٥		٨	١	٣	٥
المجموع	٤١	١٥	٨	٢١		٤٢	١٠	١٢	٢٧

لعل الذى جعل للسكون هذه الزيادة الملموحة هو كون العروض جاءت محذوفة والضرب جاء مقصوراً إذ حدث فى التفعيلة الأخيرة، وهى الحاملة لأحرف وحركات التقفية، حدث بها قصر بحذف ساكن السبب الخفيف وتسكين محركه فأصبحت فاعلاتن ← فاعلات ويلمح من خلال التدرج الحركى تراجع كل من الكسرة والضمة فى مقابل السيطرة الميدانية التامة، صدرا وعجزاً، للسكون التى تخلت عن حيائها كحركة ترد فى أعطاف الحشو وبدت سيطرتها ليس على منطقة الارتكاز القافوى فقط وإنما على مجمل العمل، إضافة لما صنعه تتويجها لحرف شفوى مجهور وهو النون الذى أضافت له السكون إيقاعاً شجيا وبخاصة لأنه سلف بياء ساكنة التزمها شوقى فى كامل قصيدته حرفا له وقع موسيقى الناى على النفس الحزينة.

وحتى تسهل المقارنة بين المقطوعات الأربع بمختلف حركاتها نضعها فى الجدول التالى:

القصيدة	البحر	الغرض	الروى	عدد الحركات	نسبة التردد ٪			
					الفتحة	الكسرة	الضمة	السكون
الأولى	الكامل	الرثاء	مكسور	١٨٨	٤٨,٤٠	٢٢,٤٥	٩,٩	٢٠,٣٢
الثانية	الوافر	التحية	مفتوح	١٨٧	٤٩,٧٣	١٨,١٨	١٠,٦٩	٢١,٣٩
الثالثة	الخفيف	التحية	مضموم	١٧٩	٤٦,٩٢	١٢,٢٩	١٨,٤٣	٢٢,٣٤
الرابعة	الرمل	الرثاء	ساكن	١٧٦	٤٧,١٥	١٤,٢٠	١١,٣٦	٢٧,٢٧
			المجموع	٧٣٠	٣٥١	١٢٣	٩٠	١٦٦
			النسبة ٪	١٠٠	٤٨,٠٨	١٦,٨٧	١٢,٣٤	٢٢,٧٧

يلاحظ من خلال المقارنة مدى ارتباط تواتر الحركة ككل بتشكيل الروى مما يجعلنا نجزم فى شئ من الاطمئنان بفرضية حركة الروى للترصيف العكسى لنوع حركتها مما يصنع بموسيقى البيت، وبخاصة الأعجاز، لونا من التماهى الصوتى المهد لحركة الختام. ولاحظنا كذلك أنه كلما كثرت مقاطع البيت كثرت حركاته وأنه لا صلة وثيقة بين عاطفة الشاعر وبين الحركات فى متن النص، وتوصلنا كذلك من خلال الاختيار العشوائي الجانبى أنه لا تتوفر حيثيات التطابق الكاملة بين نظرية "هنري فلاش" التي أجراها على بعض آي سورة البقرة وبين ما يقتضيه المتطلب الإبداعي بتلويناته المختلفة فى الشعر.

لا حظنا أن هناك تقاربا ملموحا بين نسب تواتر الفتحة فى النصوص الأربعة وكذلك فى نسبة السكون التي لم يزد تواترها إلا مع سكون روى قصيدتها، بينما وجدنا تباينا ظاهرا فى نسب تواتر كل من الضمة والكسرة،

يمكننا الربط بين الوزن ونوعية الحركة إذ لاحظنا كثرة تواتر السكون مع الأبحر الخفيفة ذات التفاعيل الرشيقة الراقصة كالرمل والمتقارب والخفيف، بينما كثرت الفتحة مع الأوزان ذات التفاعيل المتدة، كما أن الملاحظ أن لرحابة صدر البحر تدخلا فى التلوين الحركي الداخلي لإيقاعية الأبيات، وبخاصة فى حالات توافق الحركات مع مدود التفاعيل صوتيا كأن تحمل الكلمات المقابلة لتفعيلة "فعولن" مثلا ضما للحرفين الثاني والرابع، وكذلك عندما يتوافق سكون التراكيب مع سكنات "مستفعلن" .

لوحظ بالمقارنة أن هناك تناقصا ملموحا فى حركات شوقي وبخاصة الفتحة التى هبط بها شوقي عن المعدل الطبيعي لها فى استعمالاتنا اللغوية وكذلك بمقارنة استعماله إياها بكل من البحتري وحافظ ولعل ذلك يرجع إلى إنشادية شعر هؤلاء فى مقابل تلقائية النظم وطبيعته لدى شوقي، ويعضد زعمنا ارتفاعه الظاهر بحركة السكون التي ارتقى بها عن سلفه حشوا وتقفية ارتقاء ظاهرا.

٢- الوصل:

من الناحية الصوتية "هو حركة حرف الروى التي لا تكون إلا من النوع الطويل وقد يكون الوصل عبارة عن حرف الهاء الذي يأتي بعد حرف الروى"[1] أي ان الوصل ناتج من نواتج الإشباع الذي يعتري حرف الروى بفعل الحركة الإعرابية التي ينشأ عن وجودها حركة طويلة بالألف أو الواو أو الياء، يضاف إلى كل ذلك الهاء التي لا تصلح أن تكون رويا[2]. والباعث من وراء اللجوء للوصل هو الغناء والترنم وهما عمادا الشعر ولحروف المد دخل غير هين فى تحقيق هذا الهدف وهذا عين ما أشار إليه الأخفش فى قوله "وإنما وصلوا بهذه الحروف لأن الشعر وضع للغناء والحداء والترنم، وأكثر ما يقع ترنمهم فى آخر البيت، وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللين، الياء والواو الساكنتين، والألف فزاد وهن لتمام البيت واختصوهن لأن الصوت يجري فيهن"[3] وقد وقع الوصل فى شعر شوقي فى خمسمائة قصيدة وسبعين (٥٧٠ قصيدة) أي بنسبة (٨٣,٢١٪) بلغ عدد أبياتها سبعمائة وعشرين واثنى عشر ألف بيت هي طول نفسه أي ما يعادل (٨٥,٦٠٪) وهذه نسبة مرتفعة.

والوصل ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي :

أ- الحركة الطويلة نطقاً وليس لها تمثيل خطي.

١- الفتحة:

وقد صاغ شوقي عليها ستة قصائد وقعت كلها فى الديوان، أي أن الشوقيات المجهولة قد خلت تماماً من مثل هذا النوع وأطول قصائده عليها.

اجعل رثاءك للرجال عزاء   وابعثه للوطن الحزين عزاء[4]

وبلغت أبيات هذا الشكل ثمانية وستين بيتاً ومائة.

1- القافية – دراسة صوتية جديدة – د/حازم علي كمال الدين ص٧٥.

2- انظر فى ذلك كتب قوافى الأخفش – ص١٢ – تحقيق د/عزة حسن – مديرية إحياء التراث – دمشق ١٩٧٠م، وكذلك – موسيقى الشعر بين الثبات والتطور – د/صابر عبدالدايم ص١٦٨ – وكذلك القافية دراسة صوتية جديدة – د/حازم على كمال الدين ص٧٥.

3- قوافى الأخفش – ص١٢.

4- الديوان – جـ٢، ص٤١.

٢- الضمة:

ولشوقى على هذه الشاكلة مائة وثلاثون قصيدة بلغ عدد أبياتها ثلاثة آلاف ومائتي بيت وسبعة (٣٢٠٧ بيتا) وقع معظمها فى الديوان ومن أبدع قصائده على هذا الشكل:

نزل المناهل والربي آثار   يحدو ربيع ركابه النوار[1]

واطول قصائد شوقي اتخذت من هذه الحركة تاجا صوتيا لها :-

همت الفلك واحتواها الماء   وحداها بمن تقل الرجاء[2]

٣- الكسرة

ولشوقي على شاكلتها واحد وسبعون وتسعمائة بيت والفين (٢٩٧١بيتا) صبها فى سبع وثلاثين قصيدة ومائة فارتفعت نسبة اتجاهه إليها على سابقتها وإن قلت نفسا وأطول قصائده على هذه الحركة الصوتية بلغت (١١٠بيتا) وهي رائعته :

اختلاف النهار والليل ينسى   اذكرا لى الصبا وأيام أنسى[3]

ولا مراء أن للكسرة - كحركة صوتية - فعل السحر بالنفس وبخاصة عندما يكون اتجاه العمل مأساويا.

ب- الحركة الطويلة فى الأصل ولها تمثيل خطي.

١- الفتحة:

ولهذا النوع من الحركة نصيب الأسد فى استعمالات شوقي إذ نظم على شاكلتها ثلاثة آلاف وسبعمائة وثلاثة عشر بيتاً (٣٧١٣ بيتا) وهي نسبة رفيعة المستوى إذ احتزأت حوالى (٣٠٪) من نسبة اتجاهه للروى المطلق وعلى شاكلة هذا النمط قوله على الوافر.

سلوا قلبي غداة سلا وتابا   لعل على الجمال له عتابا[4]

ولهذا الشكل فعل تنغيمي لا يخفى على ذي الأذن الموسيقية المرهفة إذ يدع فى الفضاء دويا به انطلاق النسيم وشفافية الماء.

---

[1]- الشوقيات المجهولة – جـ٣، ص٢٣٠.

[2]- الديوان – جـ١، ص١٦٩.

[3]- الديوان – جـ١، ص٢٠٣.

[4]- الديوان، جـ١، ص٦٠٦.

٢- الكسرة:

وقعت الكسرة الطويلة ممثلة تمثيلا خطيا فى ثمانية وأربعين قصيدة توزعت على ستة أبيات وتسعمائة اي ما يقابل (٧٪) تقريباً من نسبة اتجاهه للروى المطلق ومن أقواله على هذا الشكل.

الله فى الخلق من صب ومن عانى   تفني القلوب ويبقى قلبك الجاني[1]

٣- الضمة:

وهذا اللون قل اتجاه شوقي إليه نفسا واتجاها إذ نظم عليه ثلاث قصائد فقط جاءت فى تسعة وأربعين بيتا وهي نسبة ضئيلة جداً ومن أقواله على هذا الشكل.

جن على حرم السماء أغاروا   أم فتية ركبوا الجناح فطاروا[2]

وعلى هذه الأنماط الستة جاءت قافيته المطلقة فصنع بذلك لقصائده دندنة خاصة كان لها كبير أثر فى نقل ما يعتمل بنفس شوقي من مشاعر.

ج- الهاء:

والهاء حرف احتكاكي مهموس مرقق يقع وصلا فى حالات أربع:

هاء السكت. هاء التأنيث- هاء الضمير الساكنة – هاء الضمير المتحركة.

ولشوقي أربع وتسعون قصيدة تقابل نسبة (١٦,٤٩٪) من نسبة اتجاهه للمطلق.

أي ما يعادل ثلاثة وأربعين بيتاً وستمائة وألف (١٦٤٣ بيتا) وهو معدل مرتفع ومن أقواله على هذه الشاكلة :

وطن يرف هوى إلى شبانه   كالروض رفته على ريحانه[3]

وهذه استعمل فيها هاء الضمير المتحركة وصلا ومثلها على الرمل قوله :-

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها   وانحنى الشرق عليها فبكاها[4]

---

[1]- الديوان، جـ٢، ص١٥٩.
[2]- الديوان، جـ١، ص٤٦٦.
[3]- الديوان، جـ١، ص٥٨١.
[4]- الديوان، جـ٢، ص٩٦.

وعلى شاكلة الهاء الساكنة قوله:

ساجع الشرق طار عن أو كاره   وتولى فن على آثاره[1]

وعلى شاكلة هاء التأنيث قوله:

حلفت بالمسرة   والروضة المعطره[2]

٢- الردف:

"هو الألف والواو والياء سواكن قبل حرف الروى معه، وسمى بذلك لأنه خلف الروى من غير فاصل، وهو ملحق فى التزامه وتحمل مراعاته بالروى فجرى مجرى الردف للراكب لأنه يليه ويلحق به"[3] وكذلك قيل "الردف ما كان الروى بعده بغير حاجز فى المطلق والمقيد"[4] والجمع بين الواو والياء ردفين جائز ووارد بكثرة فى قصيدنا العربي عبر جميع أعصره والردف بالألف لا يجامعه الردف بغيرها.

وقد بلغ عدد الأبيات المردوفة فى شعر شوقي (٨٩٤٧ بيتا) أي بنسبة (٦٠,٢١٪) صبت فى ثلاث وسبعين قصيدة وثلاثمائة (٣٧٣ قصيدة) أي بنسبة (٥٤,٤٥٪) وانحصارنا فى حساب النسب واقع فى الموحد من القوافي، ومن قوافية المردوفة بالألف قوله:

إلام الخلـــف بينـــكم إلامـــا   وهذي الضجـة الكبري علاما؟

وفيم يكيــد بعضكم لبعض   وتبدون العـداوة والخصامـا؟

وأين الفـوز؟ لامصر استقرت   على حال، ولا السـودان داما؟

وأين ذهبتـــم بالحــــق لما   ركبتم فى قضيته الظلامــا؟

لقد صارت لكم حكما وغنما   وكان شـعارها الموت الزؤاما[5]

وعلى شاكلة القافية التي ردفها واو وياء متبادلتان قوله على الكامل:

1- الديوان، جـ٢، ص٤٧٢.
2- الديوان، جـ٢، ص٤٥٨.
3- حاشية الدمنهورى – ص١١٤.
4- القوافى للتنوخى – تحقيق عونى عبدالرءوف ص١١٤ – الخانجى – القاهرة – ط٢، ١٩٧٨م.
5- الديوان، جـ٢، ص٥٣٨.

تلك العيـــادة لم تكن عبـــثا ولا	شـــركا يصيـــد مـــآربا وكمينا
دار ابن ســـينا نزهت حجراتها	عن أن تضـــم ضـــلالة ومجـونا
خبت المطـــالع فـى أغر مؤمـل	كالفجـــر ثغـــرا والصباح جبينا
ومن الوفـــود كأنهم من حـوله	مرضى بعيسى الروح يستشفونا
مثل تصـور من حيـــاة حـــرة	للنشء ينطق فى السكوت مبيناً
لم تحص من عهد الصبا حركاته	وتخالهن من الخشـوع ســـكوناً[1]

وبين ما بالردف من تنغيم وبخاصة فى تنقل الشاعر بين الصائتين الواوى واليائي تنقل الواعي البصير بمعطيات اللغة الصوتية وما تحمله مفرداتها من شيت تميز لحني.

٤- التأسيس

هو ألف بينها وبين الروى حرف يسمى الدخيل، وهو متحرك، وهو ألف لازمة فى قوافي الأبيات جميعها، وتركها فى بيت يكون عيبا، وتعرف ألف التأسيس بالقرينة"[2] ولابد أن تكون هذه الألف من الكلمة نفسها التي يوجد بها حرف الروى[3]. وسمى تأسيسا "لأن الألف هنا للمحافظة عليها كأنها اس للقافية"[4].

وقد وقع أربعة وخمسون بيتاً وأربعمائة من شعر شوقي مؤسسا اي ما يقابل (٢,٥٦٪) نفسا جاءت فى سبع وعشرين قصيدة بلغت نسبتها (٤,٧٣٪) اتجاها. ومن اشهر أبياته المؤسسة قصيدته التي يقول فيها:

لمن المســـاكن كالمقابر	يأوى لهـا حى كغـابر
متحين الدنيـــا عـــــــدو للأوائل والأواخـر	
تقف الطبيعة دونـــه	تحمي الميامن والمياسر
وتزود عنه بشـامخ	منهـا وآونـــة بزاخـر
وهو المضلل كاليعـــا	فرو المشرد كالعصـافر
دنياه دنيـا الخامليـــــــن ودينه دين الأصاغر[5]	

1- الديوان، جـ٢، ص٥٧١.
2- موسيقى الشعر العربى د/حسنى عبدالجليل، ص١٤٤.
3- البناء العروضى للقصيدة العربية – د/حماسة عبداللطيف ص٢٠٤.
4- الوافى فى العروض والقوافى ص٢٠٥.
5- الشوقيات المجهولة، جـ١، ص٢٠٩.

٥- الدخيل.

هو الصوت الفاصل بين حرف الروى وألف التأسيس وهو حرف لايلتزم بتكراره لئلا يلتزمه الشاعر على مدار القصيدة وإنما هو يتغير تبعاً لمقتضيات التركيب ومتطلبات المعنى المراد، ونسبة الدخيل فى شعر شوقي هى نفسها نسبة التأسيس لارتباط الصوتين ببعضهما البعض، والدخيل فى الأبيات السابقة هو صوت الباء فالخاء فالسين فالخاء فالفاء فالغين، وعلى ما نرى هي مختلفة المخارج متباينة التنغيم مما ينشئ للقصيدة حداء متمايزا ومتميزا فى نفس الوقت.

٦- الخروج:

هو حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة هاء الوصل، وحركة هاء الوصل قد تكون الفتحة فينشأ عنها الألف، أو الضمة فينشأ عنها الواو أو الكسرة فينشأ غنها الياء، وقد بلغ عدد القوافي التي بها خروج عند شوقي احد عشر الفا وثمانية وعشرين بيتاً ومائة (١١١٢٨ بيتا) أي ما يعادل (٧,٥٩٪) نفسا و (٦,٥٦٪) اتجاها وهي النسبة المقابلة لخمس واربعين قصيدة ومقطوعة. وقد بلغت نسبة استخدامه الألف خروجا (٥٢,٣٠٪) أي ما يزيد عن نصف إشباعه لحركة الهاء الأخيرة ومن أجمل قصائده على الألف خروجاً رائعته:

بشرى البرية قاصيها ودانيها	حاط الخلافة بالدستور حاميها
لما رآها بلاركـن تــداركها	بعد الخليفة بالشــورى وناديها
وبالأبيين من قــوم أماتهم	بعد الـــديار وأحيــاهم تدانيها[1]

بينما وقعت الواو خروجاً فى اثنتي عشرة قصيدة بما يعادل واحداً وستين بيتا ومائتين أي بنسبة (٢٣,١٣٪) ومن أجمل قصائده عليها قوله:

به ســـحر يتيمه	كلا جفنيك يعلمــه
همــا كادا لمهجتــه	ومنك الكيد معظمه
تعذبه بســحرهما	وتوجده وتعــــدمه[2]

أما الياء فقد جاءت صوت خروج فى إحدى عشرة رائعة فنمت عن حس مرهف لدى شوقي فى توجيه أصوات أعماله ومن نماذجها قوله:-

---

1- الديوان، جـ١،ص٤١٢.
2- الديوان، جـ١، ص٦١١.

في المــوت ما أعيــا وفي أسبابه كل امـرئ رهن بطـى كتابـه

أسد لعمرك من يموت بظفره عند اللقاء كمن يموت بنــابه

إن نام عنك فكل طب نافـــع أو لم ينم، فالطب من أذنابه[1]

وليس بخاف على ذى الأذن الموسيقية الوقع العذب لإشباع حركة الهاء مما يدع فى النفس أثراً بينا له بالروح فعل السحر إذ للهاء هسيس رئيف يجلله الإشباع الصوتي فتشعر من خلال حركية الأصوات بذوبان الدلالة فى عمق الأصوات المتلاشية فى فضاء همس الهاء الممتدة فى نهاية المقاطع المؤطرة للقصيدة.

ثانيا: علاقة القافية بالأصوات:

لأنه لا انفصال بين الأصوات وبين قطاعها الدلالي، ولأن التشابه الصوتي يؤدي بالضرورة إلى تشابه دلالي، ولأن للصوت اللغوي مساهمة فاعلة فى تشكيل بنية الإيقاع الشعري، لذا وجدنا الذات المبدعة لدى شوقي تفرض لنفسها المساحة العرضية الكافية لأن تبرز من خلالها عبر مسافات خصائصها الفيزيائية ذات التأثير النفسي الذي لا يماري فيه متذوقة التنغيم الشعري فقد برع شوقي فى حشد أصوات ذات طبيعة فنولوجية خاصة أكسب من خلال ترديدها نصوصه ألقا تنغيميا له خصوصيته بحيث يستطاع، من خلال التعبير، الحكم بأن هذه النماذج لشوقى دون غيره من الشعراء، وذلك لخفاء شخصيته وراء كل نص ولبروز روح خاصة إنما هي روح شوقي التي تند عن المثيل فى ثنايا كل خامة مبتدعة.

وهناك نوعان من التجانس القافوي أحدهما صوتي والآخر دلالي. أما الصوتي فهو المعتمد على تكرار مقطع أو أكثر فى كلمات القوافي، وهو جزء لا ينفصم من بنية الكلمة لذا أسماه الدارسون القافية الصوتية البحتة[2].

أما التجانس الدلالي فهو "الذي يعتمد على تكرار أصوات للقافية تنتمي إلى وحدة صرفية ذات دلالة ويصطلح على تسميتها بالقافية الصرفية البحتة" وتناول علاقة

---

[1]- الديوان، جـ٢، ص٣٧٧.

[2]- دراسات فى علم اللغة – د/فاطمة محجوب – دار النهضة العربية، ص٥٨، ط١، ١٩٧٦م.

القافية بالأصوات إنما هو من قبيل التمهيد لرصد العلاقة الحقيقية الرابطة بين كلمة القافية وبين الترصيف التركيبي السابقة لها عبر مساق الأبيات لذا تحتم علينا أولا دراسة القافية فى استقلالها بذاتها نمطا صوتيا خاصاً، ثم فى تآخيها مع ما سلفها من بني تعبيرية .

اما إذا بحثنا عن نحوية القافية فيستطاع القول بأن القافية "ليست موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل إنها معربة، فإلى جانب التماثل الصامتي الذي يعد إلزامياً بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها. يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة القافية موقعاً فى التنظيم التركيبي للبيت، وباعتبار القافية الدلالة النهائية، فهي تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته"[1] .

ولكن يبدو أن الشاعر يعزز أيضا الفعل الإلزامي للقافية باختياره للكلمات التي لها نفس البنية الصرفية وتحيل بالتالي على نفس المقولة الدلالية، والحقيقة أن الشاعر يسهل على نفسه الأمور، إنه يتصيد الوحدات الاستبدالية الوافرة فيظل فى مأمن عن مواجهة الكثير من صعوبات البحث، ومن جهة أخرى تبرز قافيته بروزاً خاصاً، وتعزز توازي الأبيات[2].

ولا مراء فى كون التقابل المورفولوجي حجر أساس فى تنظيم وابراز النسق الإيقاعي للقصيدة فتقابل بين صيغ اسم الفاعل واسم المفعول واسمي الزمان والمكان له بالضرورة أثر صوتي مؤثر يؤدي إلى تعضيد البنية الصوتية للقصيدة ككل، إضافة إلى التقابل الدلالي المتحقق ضرورة بالاختلاف المعنوي، وهذا كله يقود الشاعر نحو مساقات تعبيرية خاصة يستطيع من خلالها إبراز ما يعتمل بذاته من شيت التعبير الفني الممتع، وخروجاً من التنظير إلى التطبيق فلنتأمل رائعته فى وصف حال الصين التي بلغ عدد أبياتها واحداً وستين بيتاً أحدث شوقي خلالها تقابلا حيا بين صيغ "فاعل - افاعل - مفاعل - فعائل - فعالل - فواعل"

---

[1]- الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ، ص٢١٢.

[2]- الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ، ص٢١٣.

فاعل	فعائل	مفاعل	فعالل	افاعل	فواعل	يفاعل/ تفاعل
غابر / زاخر	عمائر	مياسر	عصافر	أواخر	بواهر	يغادر
دائر/سامر	عقائر	مصادر	سنانر	أصاغر	هواجر	يفاخر
صاغر/حائر	جاذر	محاسر	حناجر	أساور	زواخر	نكابر
كاسر/غائر	عشائر	مدابر	صنانر		نواضر	
حاصر/عاثر	ضمائر	معاشر			حوافر	
ماخر/كاثر	ضفائر	مجامر			دوائر	
عامر/هائر	ذخائر	مفاخر			حواضر	
ناصر/قادر	شعائر	موازر				
ناطر/ساهر		مغافر				
طائر/آمر		مظاهر				
		متاجر				
		منائر				
		محابر				
		محاشر				

يستطاع تناول النسق الإيقاعي القائم على العصبية التنغيمية المستمدة من اتفاق الاشتقاق من عدة زوايا:

١- مثلت صيغة اسم الفاعل المفرد حجر الأساس فى دوران أحرف التأسيس والدخيل والروى المقيد ذي الوقع التنغيمي الرنان فأجرت لنفسها نظائر إيقاعية عدت معادلا صوتيا عبر دوران صيغ بعينها تتوفر فيها نفس الإمكانيات الصوتية الختامية كفعائل ومفاعل وفعالل وفواعل.

٢- مثل الترجيع الإيقاعى جانبا ذا أهمية خاصة إذ بدت صيغه متلاحمة مع البناءين العروضى واللغوى مما قوى منطقة التقفية وزادها انسيابية وتنغيما أثيرا بفعل

تراكيب من مثل. (المصادر /لا مصادر، عشائرا /لا عشائر، يكاثرها/كاثر، تدور/الدوائر).

٣- كان لفاعلية كل من الطباق والجناس والتطابق الاشتقاقى فعل السحر من خلال استدعاء القيم الصوتية المتلائمة مع انسيابية إيقاع القصيدة من مثل (حي/غابر) (أوائل/أواخر) (ميامن/مياسر) (اليعافر/العصافر) (المنابر/المحابر) (الكسير/جابر) (غور/غائر) (الخناجر/الحناجر) (المحاشد/المحاشر) (الغلائل ـ اللواحظ ـ النواجذ ـ الضمائر) (حواف/حوافر) (خراب/عامر) (التهور/هائر) (المكاسم ـ اللوابل ـ الموازر) (نغالط/نكابر) (إمارة/آمر) (المحارب ـ المنائر).

٤- اتضح لنا من خلال استبيان الصيغ السالفة مدى تدخل العصبية الاشتقافية وأختها التجنيسية فى استدعاء البني المتوافقة وربطها بطريقة بطلها الصوت وصولا لإيقاع منغم حتى فى ثلاثة الأفعال التي استعملها شوقي عبر قوافي قصيدته كلها فإن للترصيف الدلالي تدخلاً فارضاً فى اختيارها فتركيب (أخذ استدعى تركيب لم يغادر) الحامل لبنية التقفية المقطعية وكذلك (نغالط استدعى نظيره الصرفي نكابر) وكذلك المضارع (يتيه استدعى مثيله الدلالي يفاخر) مماجعل القافية حافزاً ارتكازياً يتجه إليه البيت. بمجمله تركيبا ودلالة وصوتا ووزنا وإيقاعاً.

٥- تجلت براعة شوقي الصياغية بالفعل فى كون القصيدة على مجزوء الكامل، إذ صب فيه، على الرغم من ضيق صدره، ما تراءى له من بني متوافقة التشكيل متباينة التشكل مما صنع للعمل توقيعاً ترنميا متلاحقا نم عن وعي بمعطيات الحس الشعري فالقافية كما هو واضح "تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها، وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية والنحوية أو ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن فى تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد على التوازي فى بنيتها العميقة"[1] "ولن نشكك فى كون التشابه الصوتي مؤثرا كبير الأهمية فى حيثيات التشابه الدلالي الأولى، إذ يؤدي بالضرورة إلى تجانس دلالي ظاهر، فالتشابه الصوتي

---

[1]- نظرية البنائية فى النقد الأدبى، د/صلاح فضل

نتج عن شبه اتحاد فى الوظيفة النحوية وهذه الوظيفة النحوية التي تخضع لها كلمات القافية لابد أنها تتشابه دلاليا شئنا نحن أم أبينا، وما القوة فى التلاحم بين البنية الصوتية وأختها الدلالية إلا نتيجة حتمية لذلك الاتحاد الصوتي الناجم عن التركيب العام لهيكل العمل الشعري"[١].

ولا مراء فيما يصنعه التقابل بين الصيغ الاسمية وأختها الفعلية أو بين الصيغ المفردة وأختها المجموعة من ثراء صوتي ذي تأثير بين وبخاصة إذا كانت تشترك فيما بينها فى أكثر من صائت ارتكاز بحكم المواءمة أو صامت ارتكاز بحكم قانوني الاشتقاق والتداعي ناهيك عن الاندماج فى الحركات اللحنية لكلمات القصيدة الذي يضفي تناغما صوتيا عذبا فتأمل مجموعة المقابلات الصوتية فى قصيدة "تأجيل تتويج الملك إدورد"[٢] وهي على بحر الطويل.

فاعل	مفاعله	فعائله	يفاعله	فواعله	فعاله	مفاعله	أفاعل/ تفاعله
صاحبه/واهبه	مواكبه	ركائبه	يراقبه	عواقبه	كواكبه	محاربه	أقاربه
ضاربه	مآربه	نوائبه	يقاربه	قواضبه		معاطبه	تجاربه
ساحبه/خاطبه	مغاربه	حوائبه	يحاربه				
حاسبه	مراكبه	عجائبه	يخاطبه				
راكبه	مذاهبه	رغائبه	يصاحبه				
كاسيه	مآربه	كتائبه					
غاليه/حاجبه	مناقبه						
هائبه	مضاربه						
طالبه							

---

[1]- النية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران، ص١٤٣، ١٤٤.
[2]- الديوان: جـ١، ص٣٠٢.

تعد الهاء الأخيرة مصبا صوتيا له ثقله وبخاصة أنها جاءت ساكنة بعد حرف جهر شفوى ذى حضور تقفوى بارز فى الشعر العربى وهو الباء، أضف إلى ذلك التقابل الدلالى رفيع المستوى الناجم عن التقابل الصوت دلالى الناشئ بين صيغ الإفراد والجمع والمضارعة الكائنة فى التراكيب الحاملة لمقطع القافية الختامية وكذلك اشتراك أكثر من صوت فى التشكيل التنغيمى الممتع لهذه الكلمة الأخيرة، فتأمل جدلية أحرف الراء والقاف والجيم والكاف والميم مع الباء حرف الروى

الراء ← ضاربه – راكبه – مآربه – مغاربه – مراكبه – مآربه – مضاربه – ركائبه – رغائبه – يراقبه – يقاربه – يحاربه – محاربه – أقاربه – تجاربه.

الكاف ← راكبه – كاسبه – مواكبه – مراكبه – ركائبه – كتائبه – كواكبه

القاف ← مناقبه – يراقبه – يقاربه – عواقبه – قواضيه – أقاربه

الجيم ← حاجبه – جوائبه – عجائبه – تجاربه

الميم ← مواكبه – مآربه – مغاربه – مراكبه – مذاهبه – مآربه – مناقبه – مضاربه – محاربه – معا طبه

كما أن هناك حضورا خاصا لكل من الطاء والصاد والضاد له وقع إيقاعى جميل- والأجمل أن كل هذه الأصوات تعد مرتكزا أصليا فى الكلمة إذ تقابل فى الغالب أصلا من أصول الجذر- وظاهر ما يصنعه التداعى الاشتقاقى من عمودية توقيعية تعد إطارا صوتيا موحد يثريه اختلاف الدلالة مع توفر التلاحم الرأسى.

وجدلية الأصوات فى منطقة التقفية واردة بكثرة فى معظم أشعار شوقى ولك أن تتأمل جدلية القاف، حرف الروى، مع كل من الراء والتاء والفاء والسين فى قصيدة "النيل"[1] التى جاءت على وزن الكامل ووقعت فى ثلاثة وخمسين بيتا ومائة صنعت لها جدلية هذه الأصوات مع بعضها البعض تماسكا خاصا وانسجاما صوتيا من نوع رفيع المستوى يؤكد دور القافية فى إيصال المعنى المراد.

---

[1]- الديوان، جـ١، ص٢٣٣.

"والذى يساعد على هذا الدور الحيوى الذى تلعبه القافية على المستوى الكلى للقصيدة هو وجود بنية واحدة تنتظم كل كلمات قوافى القصيدة الواحدة، أو وجود بنيتين متقابلتين تتشاركان معا فى إرساء نظام صوتى متقابل أو متماثل، وبالتالى ترسى أيضا خيطا دلاليا يتشابك مع سائر كلمات القصيدة الواحدة"[1] ولن نجد أبدع ولا أجمل ولا أعذب ولا أروع فى ذلك التناغم الاشتقاقى الرأسى من رائعته "حنين"[2] دارت فيها كلها على وزن فاعل ويقول فيها:

فدتك الجـــوانح من نـــازل	وأهلا بطيفــك من واصل
بذلت له الجفن دون الكرى	ومن بالكرى للشجى الباذل؟
وقلت أراك برغم العــذول	فناب الســهاد عن العاذل
فويح المتيم حتى الخيـــال	إذا زار لم يخـل من حائل
نحن إليــك ضلـــوع عفت	من البين فى جسد ناحل
وقلب جو عندهــا خافــق	تعلق بالســــند المائــل
ومن عبث العشق بالعاشقين	حنين القتيــل إلى القاتــل
غفلت عن الكأس حتى طفت	ولى أدب ليـــس بالغافــل
وشفت وما شف منى الضمير	وأين الجمـــاد من العاقـل؟
يظل نديمى يســـقى بهـــا	ويشرب من خلقى الفاضل
أبـــــدها كــــرما كلمــــا	بدت لى كالذهب الســائل

إن للتصريع فى النفس فعلا، وإن للترصيف الصوتى فعلا، وإن لروعة التعبير فعلا، وإن لتلاقح الأحاسيس فعلا، وإن لشيت البديع فعلا، لكن يبقى لرأسية التقفية فعل السحر فى الذات المرهفة، فتأمل التواصل والتراسل المستمدين من الاتحاد التقفوى القائم على توحد البنية، وامتدادها بظلالها الإيحائية إلى جوانيات التعبير، إذ لم يخل بيت من تكرار أو جناس أو طباق أو تراسل صوتى أو استنفار اشتقاقى أو تلاعب دلالى، ناهيك عن إحساس مرهف بدا صدى لذات أرهقها الحنين الذى تناغمت سحريته مع إيقاعية المتقارب

---

[1]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية المصرى، ص١٢٥.
[2]- الديوان، حـ٢، ص١٤٣.

التى تبدو من توافق توقيعها لسان حال ينقل تناغما شجيا اعترى ذاتا حزينة فساعد توافق توقيعاته وزنا له سحره الخاص على توافق مرتكزات الختام محدثا بينها وبين سوالفها من التعابير تواشجا إيقاعيا عذبا رصف له بوعى فنقله بفن، وأقره فى ذواتنا بنجاح وهذا بعض صدى إيقاعية تراسل الأصوات أو استنفارية الاشتقاقات وعموديتها .

علاقة القافية بسائر كلمات البيت:

من خلال رصد الجيد من أشعار العرب تبين أن العمل الجيد هو الذى يأتى المعنى فيه خادما للقافية وممهدا لها بحيث تأتى القافية تاجا لذلك المعنى وممهدا ثرا لما يخلفه من المعانى وما يعقبه من التعابير الناقلة لما بذات الشاعر من أحاسيس فالصواب، من وجهة نظر ابن رشيق " ألا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته"[١] إذن نفهم أن المعنى يرصف لنفسه الدرب وصولا لقافية تأتى مستقرة ملتحمة معه التحام الجزء بكله بحيث يتطلبها المعنى ويقتضيها التعبير فلا تند عنه قيد أنملة وهذا ما قال به ابن خلدون حين جزم بأن "يكون بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجه، يصنعها،و يبنى الكلام عليها إلى آخره لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها فى محلها فربما تجئ نافرة قلقة"[٢] ولا يفوتنا فى هذا المجال ذكر ما سجله ابن طباطبا وهو رجل له فى إبداع الشعر ونقده باع طويل حين تكلم عن مراحل مخاض القصيدة ووصل إلى أنة الوضع المتمثلة فى القافية قال عن المبدع "و أعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه"[٣]

و قد أكد قدامة بن جعفر كل ما قال به هؤلاء النقاد لينعقد إجماع القدامى على شئ واحد وهو وجوب ائتلاف القافية مع سائر المعنى فتأكد قدامة على "أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه"[٤] وقال كذلك "ولم اجد

1- العمدة، جـ١، ص٢١٠.
2- مقدمة ابن خلدون، جـ٢، ص٧٤٥.
3- عيار الشعر – ابن طباطبا، ص٥، ٦.
4- نقد الشعر – قدامة بن جعفر، ص١٦٧.

للقافية مع واحد وهو من سائر الأسباب الأخرى ائتلافا، إلا أنى نظرت فيها فوجدتها من جهة ما أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذى تدل عليه ائتلاف مع سائر البيت"[1].

وقد جاء توقع القافية من خلال تعلقها بما سبقها من معان فالمعنى المحكم يقود حتما لقافية بعينها فتأتى متوافقة مع هذا المعنى ودالة عليه لذا فهى تكون أكثر ثباتا من بقية كلمات البيت وهذا عين ما اختلف النقاد فى تسميته فأسماه البعض "بالتوشيح"[2] بينما أسماه البعض الآخر "بالتبيين"[3].

ويرى المرزوقى أن عيار القافية الجيدة هو أن يحس القارئ والناقد "أنها كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت فى مقرها مجتلبة لمستغن عنها"[4] إذن هى تختار لذاتها وتستحسن لمن أرائها لذا قيل عن المختار المستحسن منها "ما كان متمكنا يدل الكلام عليه، وإذا أنشد صدر البيت عرفت قافيته"[5]

إذن لابد من توافر التمكن وشدة الارتباط بسائر الألفاظ الواردة فى البيت للقافية كعنصر صوتى بحيث يستدعيها المعنى ويقود إليها التركيب فتأتى متواشجة مع سائر بنى البيت بعيدة عن مجرد المجئ لتتويج البيت بروى متوافق مع سالفه، أو إتماما لتكتل وزنى لأن ذلك يؤدى إلى اضطراب فى المعنى غير محمود إذ لايقع من النفس موقع المعنى بين التأثير ومع مراعاة الشاعر كل ما سبق فى اختياره قافية أبياته يظهر تأثيرها المعنوى والإيقاعى على السواء وهذا عين ما أكده النقد الحديث عندما أكد أن "للقافية قيمة موسيقية فى مقطع البيت، وتكرارها يزيد فى وحدة النغم، ولدراستها فى دلالتها أهمية عظمى-فكلماتها- فى الشعر الجيد، ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا

1- المرجع نفسه، ص٢٥.

2- التوشيح هو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ومعناها متعلقا به حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة التى البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته" نقد الشعر – ص١٦٨.

3- التبين هو "أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه وأوله يخبر بأخره، وصوره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً وعرفت رويه ثم سمعت صور بيت منه وقف على عجزه قبل بلوغ السماع إليه" الصناعتين ص٣٨٤.

4- مقدمة شرح ديوان الحماسة – المرزوقى – جـ١، ص١١.

5- سر الفصاحة – ابن سنان – ص٢١٠.

يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هى المجلوبة من أجله، ولا ينبغى أن يؤتى بها (لتتمة)* البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لأيسد غيرها مسدها فى كلمات البيت قبلها، وإذا درست القافية من هذه النواحى وأمثالها يظهر ثباتها قوة وضعفا حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية"[١]

وقوافى شوقى فى تلاحمها مع مكونات قصيده إنما تشبه الفضة التى مسها ذهب، أو لكأنها بمثابة ذهب منصهر صب فى سطح منجور بشكل زخرفى جميل، فلا منا نستطيع نزعه منها، ولا منا نستطيع الإشاحة عما به من فن، وهذا التلاحم الذى اعترى منطقه الارتكاز القافوى إنما صنعته ذات الشاعر المبدعة التى مهدت لقافية الختام فأجادت أيما إحادة متنامية بفكر وحس وذوق القارئ وصولا للإقناع الممتع أو الإمتاع المقنع فتأمل قول شوقى على البسيط:

صلى وراءك منهم كل ذى خطر ‏ ‏ ‏ ‏ ومن يفز بحبيب الله يأتمم[٢]

يسميه علماء النحو بالشرط المقلوب،، وتقر البديهة تقديم يأتمم على يفز إذ هو الأصل ولكن لشوقى رأى آخر تفرضه رؤيته لحقيقة الفوز فالفائز هو من يأتمم بمحمد صلى الله عليه وسلم، لذا فبمجرد ذكر لفظة "يفز" تقفز إلى الذهن مباشرة لفظة "يأتمم" المتممة للمعنى أولا، والحاملة للتكتل الوزنى الختامى للبيت ثانيا، والمتوجة بحرف الميم المكسور لوقوعه بعجز كلمة مجزومة ثالثا، ومن كل ما سبق تأتى للكلمة القافية تمكنها وتواصلها المفعم بالحيوية الناطقة مع ما سبقها من تراكيب فنية. ومثل ذلك أيضا قوله على الوافر:

فإن يك تاج مصر لها قواما ‏ ‏ ‏ ‏ فمصر لتاجها العالى قوام[٣]

---

* فى الأصل لتنمية ولكن الأدق لتتمة.

[1]- النقد الأدبى الحديث – محمد غنيمى هلال – ص٤٤٢-٤٤٣.

[2]- الديوان، جـ١، ص٦٢٥.

[3]- الديوان، جـ، ص

الالتحام الكائن في ذلك البيت إنما نبع من التناظر والتمازج الحادثين بين مستهلات التعابير وخواتيمها، بحيث يتسنى لنا أن نحكم بأنه باستطاعة القارئ الحاذق أن يتنبأ بكلمه القافية التى يحملها التدرج الدلالى والتنامى المعنوى الذى يحدث تتويجا لتنظيم يستحيل إدراجه بدون كلمه الختام التى بها يتم المعنى، وبدونها لا يستقيم التعبير إذ لا يوجد من كلمات العربية ما يسد مسدها فى ذلك التنظيم بالذات، وإن وجد فسيكون هناك خلل دلالى يصعب رأبه لفقدان حلقة الوصل الدلالية.

ولابن أبى الإصبع رأى حسن فى "التوشيح" إذ ألحقه بباب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت وعرفه "بأن يكون معنى أول الكلام يدل على لفظ آخره، فينزل المعنى بمنزلة الوشاح، ويتنزل أول الكلام وآخره منزلة العالق والكشح اللذين يجول عليهما الوشاح"[1] وهذا عين ما صنعه شوقى فى تماسك معانى رائعته "والزمان وليد" وتعلقها الشديد بالقافية.

يمـــد الدجى فى لوعتى ويزيـــد	ويبـــدئ بثى فى الهوى ويعيدُ
إذا طال واســتعصى فما هى ليلة	ولكن ليـــال ما لهـــن عديـــدُ
أرقت وعادتــنى لذكـــرى أحبتى	شجون قيام بالضلـــوع قعودُ
ومن يحمل الأشواق يتعب ويختلف	عليه قديم فى الهـــوى وجديدُ
لقيت الذى لم يلق قلب من الهـــوى	لك الله يا قلبى — أأنت حديدُ؟؟[2]

إن تلاؤما ما وانسجاما قويا دارا بين آفاق المعنى والشكل التعبيرى فتركا لنا صدى فنيا ممتعا، ونقلا لنا انفعالا رهيفا يحمله شوقى بين حشاياه، وبرع براعة تامة فى توليد نوع من الإيقاع الهادئ عبر زجه بحزمة من أفعال الحضور اتخذت لنفسها مرتكزات إيقاعية لها ثقلها تمثلت فى صدرى شطرى البيت الأول وعجزيهما فعمقتا إيحاءات الموقف الوجدانى الذى يعبر عنه شوقى لينجح فى جذب القارئ إلى دائرة عالم اللحظة الشعرية المفعمة بإيقاع حركى متقافز يزيده خبرية الأسلوب صدقا وإمتاعا وتحقق له جاذبية إيقاعية لها صدى يتجاوب مع نفسه.

1- تحرير التحبير – ابن أبى الإصبع – ص٢٢٨.
2- الديوان، جـ٢، ص١١٠.

إضافة إلى ذلك التواشج المتين بين بنى الصدور والأعجاز والذى يحمل لونا من ألوان الترابط الدلالى الممتع الذى يصل بنا إلى الحكم ببراعة شوقى فى تمكين قافيته وربطها بما يدل عليه سائر البيت، إذ نجد تلاقيا ومسارا تقابليا، ومسارا انتقاليا، تنقلنا هذه المسارات الأربعة لكلمة الختام التى تحمل حرف الروى ذا الصدى الإيقاعى الحاد والممهد له من خلال التصريع. ثم ننتقل إلى الاستدراك فى البيت الثانى والذى يصنع استمرارية فى تنامى الفاعلية الإيقاعية للتعبير، ثم التعلق الإسنادى فى البيتين الثالث والرابع بين الفاعل فى الشطر الثانى وفعله فى الشطر الأول، وليس خافيا صنع ما بين ذلك الفاعل وكلمة القافية من طباق معنوى ذى صدى دلالى جميل، والأجمل ما يحمله البيت الأخير من إيقاعية حادة تمثلت أولا فى التأرجح ما بين الخبر والإنشاء، ثم فى سلبية الإيجاب (لقيت — لم يلق) ثم فى تبعيض المعنوى (من الهوى) مجللا كل ذلك بسحر الاستعارية البلاغية ومنتقلا بهدوء إلى التقديم والتأخير عن تعمد ليصنع تواترا خاصا ينتقل عن طريقه إلى صرخة عالية ذات دوى خاص يزداد بها إيقاع الأبيات حرارة وتدفقا ثم يختتم التركيب كله باستفهام هادئ تساهم فى نقله الصفات الفسيولوجية لصوت الحاء الذى كانت له المساهمة الفاعلة فى إخراج مكنونات الفؤاد المكلوم والصدر المثقل بهموم الموقف الذى يحياه شوقى، فللحاء استمرارية دوى ورحابة تحليق فى فضاء الجو ينتجان من صعوبة انطلاق الهواء من الرئتين نظرا لضيق فى الحلق يرافق خروج الهواء مع نطق حرف الحاء، ويزيد ظله الإيحائى تألقا ارتباطه بصوت الدال ذلك المحور المركزى الذى تدور القصيدة كلها على أساسه لتعكس عن طريقه جو الخيبة والشعور بالشجن.

"ومن غير شك فإن القافية المتمكنة فى موضعها، غير النابية عنه تزيد من المتعة الموسيقية الخالصة لأنها إذا كانت قلقة فى موضعها شغلت الذهن بهذا القلق المعنوى ومن هنا تتأتى نفرة الأذن، ونبو السمع، نتيجة مباشرة لرفض وجود الكلمة فى هذا المكان"[1] فتأمل الارتباط الوثيق بين بنى القطعة التالية من شعر شوقى حين يقول:

---

[1]- أصول النقد الأدبى: د/مصطفى أبوكريشة ص٣٩٤.

تلمس الترك أسبابا فما وجدوا	كالسيف من سُلّم للعز أو سبب
خاضوا العوان رجاء أن تبلغهم	عبر النجاة، فكانت صخرة العطب
سفينة الله لم تقهر على دسر	فى العاصفات، ولم تغلب على خشب
قد أمن الله مجراها وأبدلها	بحسن عاقبة من سوء منقلب
واختار ربانها من أهلها، فنجت	من كيد حام، ومن تضليل منتدب
ما كان ماء (سقاريا) سوى سقر	طغت، فأغرقت الإغريق فى اللهب
لما انبرت نارها تبغيهم حطبا	كانت قيادتهم حمالة الحطب[1]

نلمح من وراء صوت شوقى الإيقاعى صوتا دينيا يفرض ذاته على اللوحة يستوحى شوقى من خلاله صوره الإيقاعية والفنية على السواء فتأمل تناص شوقى الإيقاعى مع آى الذكر الحكيم والتماهى مع صوت القافية ذى الواقع التطريبى المؤثر والذى ينطوى تحت ظلال ما جاء فى الآيات الآتية "وحملناه على ذات ألواح ودسر"[2] وكذلك قوله تعالى "وقال اركبوا فيها باسم الله مجريها ومرساها"[3] وكذلك قوله تعالى "سأصليه سقر، وما أدراك ما سقر"[4] وكذلك "وامرأته حمالة الحطب"[5] ولكل هذه الظلال الدينية المتماهية مع آى الذكر الحكيم فرضية الترصيف لكل مابه يصل شوقى لتتويج قافوى ناجح إذ إن القصيدة تحمل نفحة إشارية للماضى أو لا جاءت من كونها معارضة لبائية أبى تمام، ثانيا أن شوقى استمد معظم إلماحاتها الفنية من التراث إذ استخدم ألفاظا تراثية لها حضورها فى الأدب القديم كالسيف والحرب العوان، ووقوع التشبيه فى بيت شوقى الأول جاء من وقوفه على إيقاع الحركة الظاهرية التى تنهض علاقاتها الإيقاعية على وجوب الاقتران، ومن المعلوم أن المفهوم الإيقاعى للتشبيه يقوم فى أساسه على التلاؤم الدلالى والتماهى بين الأطراف هذا التلاؤم لا يجب أن ينحصر فى قواعد شكلية، إنما يجب أن نصل به إلى الأعماق المبتغاة من الشاعر حال ترصيفه لقافيته بالتشبيه كفن بلاغى، إذ السيف

1- الديوان: جـ١، ٣٠٩.
2- سورة القمر: آية ١٣.
3- سورة هود: آية ٤١.
4- سورة المدثر: آيتا ٢٦-٢٧.
5- سورة المَسد: آية ٤.

وهو ركن الأساس فى تركيب التشبيه هو سلم الفروسية، وإذا كانت الحرب بحرا خضما لجبا يخاض فسفينة الله لم ولن تغلب لأنها تجرى وترسو على اسم الله ولعل كمال الانسجام وتمام التمكين جاءا من هذا التلاحم الدلالى الذى حرك شوقى الإيقاع بفعله مع حركية السفينة فارتفع بنا إيقاعيا وحركيا مع مناطق الارتكاز المعتمدة على الجناس أو التصدير أو التقابل الدلالى وانخفض فى مناطق الوصف والإخبار فحملنا معه فى هذه السفينة التى لم تك تهدأ إيقاعيا ولا حركيا إلا عند منطقة التقفية التى اتسمت بالتفاعل الشديد الذى نم عن فاعلية إبداعية تقودنا ضد التيار لننتقل من الختام إلى المستهل باحثين عن الخيط الرابط بين المرتكز القافوى وبين الأبيات من الداخل مما يجعلنا نحكم بأن القصيدة التى أمامنا إنما هى مجموعات من الصور المنتظمة مع بعضها البعض فى بنية إيقاعية ذات محتوى ثر يقود القارئ لانفعال التخيل والتصور. وهذا عين ما يؤكد قول من قال بأن "القصيدة تشكيل خيالى متكامل يمتد على كامل العمل الفنى، وما الصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلا صور جزئية تدخل فى نظام الصورة الكلية، وترتبط بعلاقات إيقاعية تولد موجات مستمرة، وحركة دائبة متساوقة مع الحركة النفسية والوجدانية للشاعر مكونة وحدة متماسكة، لا نستطيع فصل عناصرها إلا بإفساد البناء الإيقاعى للصورة الكلية"[1] ولا مراء فيما يصنعه كل من التصدير والتوشيح والعكس والتبديل من تجانس معنوى مع قافية البيت مما يشارك مشاركة فاعلة فى صنع شعرية الأداء فتأمل مثلا أقوال شوقى:

أنا من مـــــات، ومن مـــات أنا	لقى المـــــوت كلانا مـــــرتين
وهنــــأت بالــرتب العبقــــرى	وهنــــأت بالعبقــــــرى الـــــرتب
يا طـير، كدر العيـــش لو تدرى	فى صفـــوه، والصـــفو فى الكدر
فقبلت كفا كان بالسـيف ضاربا	وقبلت سـيفا كان بالكف يضـرب
ومن يخبر الدنيا ويـشرب بكأسها	يجد مرها فى الحلو والحلو فى المر
أنت البرية، فاهنأ وهى أنــت فمن	دعاك يومــا لتهنــا فهودا عيهـــا
نعيش ونمضى فى عـــذاب كلذة	من العيش، أو فـــى لـــذة كعـذاب

---

[1]- تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث نعيم اليافى – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٨٣، ص١٤٢، ١٤٣.

ما من شك فى أننا أمام لوحات فنية بديعة التشكيل رائعة التشكل فليس هناك بيت مما سلف لم تسبق إلى ذائقتنا قوافيه، ناهيك عن تمام الانشغال بتمام الوصول إذ الوصول إلى القافية يحملنا عبء الانشغال بالمعنى الممهد لها فنجد أنفسنا ننقاد إلى الخلف بخطى تقدمية، وإذا كانت إيقاعية التركيب حملتنا للأمام وصولا للتتويج القافوى، فإن إيقاعية التركيب ترجع بنا للخلف بحثا عن بواعث التمكين التى تبدو حجر أساس فى سلسلة التعبير، والفاعلية الإيقاعية لما سلف ذكره من بنى بديعية فى الأبيات السابقة ليست بسيطة أو عرضية، بل إن لها دورا إيقاعيا متميزا، يرشدنا بلا شك إلى بؤر الغنى الفنى المتفاعل مع إيقاعية التعبير، إذ العكس والتبديل هما نوع من التكرار المتناظر المنسق على أساس المقايضة بين الطرفين إذ يقوم بينهما ارتباط متبادل وجمالهما يكمن فيما ينطويان عليه من ثراء إيقاعى حقيقى إذ يمكن إدماجها مع التكرار اللفظى، أو الجناس أو الترديد أو التصدير، ولكل لون من هذه الألوان صفة التماثل اللفظى والصوتى الذى يصنع له ثقلا تنغيميا عذبا، والحقيقة أن شوقى قد نجح، فيما عرضنا من نماذج، فى إقامة وشائج قوية بين مكونات القول الإبداعى التى أراد التعبير عنها إذ تلاحمت حركته النفسية الإبداعية مع موقفه الشعرى فلم يحول المعانى فيها إلى مجرد تراكمات إيقاعية صارمة لا ترابط بينها وإنما هو وصلها بطاقته الإيحائية وصلا ممتعا فأشعرنا بالحسرة وخيبة الأمل فى الأبيات الأول، والثالث والخامس والسابع، بينما أشعرنا بحرارة التحية فى أبياته -الثانى- والرابع والسادس. وجلل كل ذلك بتأثيرات تنغيمية عبر ربط قوافيه بحشو أبياته، أو لنقل خوافى تعابيره بقوادمها زادت موسيقية شعره، وأغنت إيقاعه بلا تكلف أو تصنع إنما بحس الفنان الذى يعى ما يفعل.

وإذا أردنا ربط القافية بسائر دلالات البيت فلنتأمل شريط الصور المتحركة الذى يعرضه شوقى حتى يصل بنا إلى منطقة المرتكز القافوى فى قوله:

الرءوس مـــائلة	فى الصدور تحتجب
والنحـور قائمة	قاعـــد بها الوصب
والنهـود هامـدة	والخـــدود تلتهب
والخصور واهية	بالبنـــان تنجذب[1]

---

[1]- الديوان: جـ١، ص٦١.

إن انسجام الحركة الجماعية هنا تماشى مع انسجام إيقاعية المقتضب، والواقع أننا أمام سيمفونية إيقاعية، فتأمل رأسية التنغيم التى سببها التوازى الصرفى البديع المتمثل فى توازن صيغة (الفعول) ← (الرءوس – النحور – النهود – الخصور) المسندة لصيغة (فاعلة) ← مائلة – قائمة – هامدة – واهية) حتى لتبدو وكأنها تكتلات إيقاعية قائمة بذاتها لها تدفقها التنغيمى وثراؤها الموسيقى الخاص، بل وتقفيتها الخاصة التى أكسبها التوازى الاشتقاقى سحرية الإيقاع إلا أنك تشده عندما تقاد بفعل التنامى الدلالى والترابط المعنوى إلى الأعجاز التى تبدو مشدودة إلى الصدور بفعل أيد خفية لها حضور الحقيقة فى زمن الفضيلة مما يحقق الانسجام الإيقاعى الذى يزيده جمالا انسجامه مع حركة كل راقص وراقصة، والله إن جمال اللوحة يعجزنى عن التعبير، ولا أملك إلا أن أقول لك الله يا شوقى فلكم أمتعتنا، حتى لكدنا نرقص معك طربا وإعجابا بهذه اللوحة الرائعة،

وإذا أردنا تبين التلاقح - سواء الاشتقاقى أو الصوتى أو الدلالى الذى يحدثه شوقى ببراعة بين المرتكز القافوى وبين سائر ما بأبياته من معان وبنى - فلنتأمل عزفه على قيثارة الإحساس حين يقول:[1]

شجونى إذا جن الظـــــلام كثير ... يؤلبها عادى الهـوى ويثير

فما ثار هذا الليل عنـدى وإننى ... أليف له فى جنحه، وسمير

إذا رقد الأحيــــاء نادمت نجمـه ... أدير له ذكر الكرى، ويدير

نشدنا دفين الصبح فى كل ظلمة ... عليه، كأنا منــــكر ونكـير

تأمل أولا – ذلك العزف المنفرد على قيثارة العاطفة الشجية مما يصنع بالعمل انسجاما حسيا رائعا، ثم دقق ثانيا فى التناغم الصوتى البديع الذى تأتى من عدم التركيز على صوت بعينه، ومن التوازن الجميل بين أحرف الجهر وأحرف الهمس وبين مناطق المخرج الصوتى مما أضفى على الأبيات لونا من الاتزان الصوتى المحكم، ولتحقق، ثالثا، فى آليات الجذب والإرخاء القائمة داخل الأبيات والتى أنتجها التصريع المتقن فى البيت الأول، ثم التوازى الاشتقاقى فى البيت الثانى "أليف – سمير" ثم التلاقى الدلالى فى البيت الثالث والذى يزيده التكرار إيقاعية "أدير – يدير" ثم التجانس الصوتى الممتع فى البيت الأخير

---

[1]- الديوان: ص

"منكر – نكير" ناهيك عن الإيقاع الراسى الناجم عن العصبية الاشتقاقية بين (بشير – يدير) وكذلك (سمير – نكير) ولراسية الإيقاع طلاوة لا تخفى تصنع بالعمل ترابطاً متيناً، فما بالك إذا كانت هذه الكلمة موضع التوقيع الراسى، ذات صلة بما سلفها من بنى وتعابير، لاشك ان ذلك سيحقق للعمل إمتاعاً فنيا ذا خصوصية تحترم.

والحقيقة ان لشوقى فى التمكين باعاً طويلا استطاع به تحقيق المعادلة المرجوة من الشعر الجيد، وهى إيصال المراد فى أتم صورة وأبهاها، مؤكداً توافر التلاؤم والتلاحم المرجوين من اى عمل، ومحدثا فى شعره حركية خاصة يصل عن طريقها بالقارئ إلى حد الإمتاع الذى يقف شخصه من ورائه مؤكداً أن لصنعة الشعر اربابا هم الأكفياء بها. وفى كل ما سلف من نماذج نجد أن شوقى قد دقق لقافيته موضعها من جهات أربع – جهة التمكن – وجهة صحة الوضع، وجهة كونها تامة، وجهة اعتناء النفس بها، وهذا عين ما تطلبه القرطاجنى فى القافية[1].

رابعا: التصريع – أبعاده الإيقاعيه فى شعر شوقى:

التصريع ظاهرة صوتية لها بالسمع سحر الناى، وبالنفس صنع الرُقى، وبالإيقاع فعل الصبر فى نفس الجزع، قال عنه حازم: "إن للتصريع فى أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتى العروض والضرب، وتماثل مقطعها، لا تحصل لها دون ذلك[2]. واشترط قدامة فى نعته القوافى "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر، وسعة بحره"[3].

1- منهاج البلغاء: حازم القرطاجنى ص٢٧١-٢٨٣.
2- المنهاج: ص٢٨٣.
3- نقد الشعر – قدامة بن جعفر، ص٥١.

والتصريع بهذا المعنى "يؤدى وظيفة جمالية وتواصلية تعين على تحقيق التواصل المنشود بين الشاعر والمتلقى، كما يؤدى وظيفة إشارية تحدد الأصوات المكررة فى قافية القصيدة، فهو عنصر من عناصر بناء النص الشعرى، وأحد دوال الإيقاع فيه"[١].

وقد فقه القدامى الأثر الفاعل لهذه الظاهرة فاستغلوا إيقاعيتها الاستغلال الأمثل واحترموها عن طواعية "وقد التزم أبو تمام بها حتى فى القطع القصيرة التى ليست قاعدة التصريع ضرورية فيها"[٢] "وقد استخدمها شاعر الصنعة فى كل قصائده ماعدا ثلاث قصائد فقط"[٣] وهذا تجاوز تام للمتوقع من أبى تمام، "أما البحترى، وكان شاعر طبع، لا تشغله الصنعة فقد استغل إمكانات هذه الظاهرة الصوتية فى (٦٠٪) فقط من مطالع قصائده"[٤].

وفى الشعر الحديث نعثر على هذه الظاهرة فى مفتتح القصائد حرصاً من الشعراء على الجانب الإيقاعى المؤثر فى النفس، حيث تستجيب عن طريق ذلك الإيقاع الصوتى لما يريد الشاعر أن يطرحه من قضايا وأفكار، والمستوى الدلالى مع المستوى الإيقاعى يجسدهما البناء اللغوى، وهو ما يسمى عند القدماء بالتنسيق المخصوص"[٥]

ولكننا لاحظنا أنه مع كون التصريع ديدن الإنشاد، ومع كون حافظ إبراهيم هو أستاذ الإنشاد الأول بلا منازع، إلا أنه ابتعد عن التصريع ابتعادا مثيراً للدهشة لدرجة شككتنا فى ثقته فى العطاء الإيحائى للاستهلال بالتصريع فقد دار فى شعره بنسبة (٤٢,٩٦٪) معظمها فى مستهلات مطولاته[٦].

---

[1]- الشعر العربى الحديث بنيته وإبدالاتها – محمد بنيس ص١٣٣.

[2]- الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ ص٢٢١.

[3]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – أقرت د/يسرية المصرى أن أبا تمام لم يستخدم التصريع فى خمس قصائد فقط ص١٤٥.

[4]- البنية الايقاعية فى شعر البحترى ص١٣٠.

[5]- موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص٥٠.

[6]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ: محمود عسران، ص١٦٤.

اما شوقى فقد استعمل التصريع مستهلا صوتيا فى مطالع ثلاثمائة قصيدة وخمسين (٣٥٠ قصيدة) مثلت نسبة (٥١٪) لكل قصائده وهى نسبة انخفضت نتيجة لندرة تواترها فى الشوقيات المجهولة إذ صاغ ستا وتسعين قصيدة فقط مصرعة المستهلات وهى نسبة منخفضة جدا إذ تمثل (٢٧٪) فقط من نسبة اتجاهه للتصريع محسنا صوتيا استهلاليا، ويعزى قلة استعماله التصريع فى الشوقيات المجهولة لكون معظمها مقطوعات او نتفا ولا يتمشى التصريع مع إيجازية المقطوعات.

اما المصرع فى ديوان شوقى فله غلبة واضحة إذ استعمله شوقى فى أربع وخمسين ومائتى قصيدة (٢٥٤) معظمها مطولات لها طلاوتها وحسن وقعها مما كان يترك المجال لتهيئة القارئ من أول بيت ليعد نفسه لتلقى مشابهات الصوت المختار وشوقى يكون بهذا العدد قد تجاوز بالمصرع نسبة ثلاثة ارباع أشعاره فى الديوان إذ مثل هذا العدد نسبة (٨١٪) قياسا لغير المصرع، مع العلم بأننا نحينا القصائد متعددة القوافى ولم ندخلها فى القياس إذ إنها تخضع لمعايير خاصة سنرجئها لنهاية هذا الفصل، والدراسة فى نظرها للمصرع من ابيات شوقى إنما ستتناوله من جهات أربع:

اولا: علاقة التصريع بالروى. ثانيا: علاقة التصريع بالوزن الشعرى

ثالثا: علاقة التصريع بالغرض الشعرى. رابعا: علاقة التصريع بمجرى الروى.

اما علاقة التصريع بالروى فالملحوظ ان الأحرف الستة الأولى رويا هى ذاتها الأحرف الستة الأولى تصريعا، وهذا راجع فى الأساس إلى ارتفاع تواترها فى خواتيم جذور الكلم العربى، ولكن هناك تباينا طفيفاً فى استعمالات بعض الأصوات إذ اختلف ترتيبها فى التصريع عنه فى ترتيبها حالة كونها رويا، فعلى حين ثبت كل من صوتى الراء فالميم على نفس ترتيبهما وجدنا ان كلا من الباء والنون يتراجعان ليتقدم كل من صوتى الدال واللام اللذين راقا لشوقى مرتكزا صوتيا مزدوجا أكثر من سابقيهما فاستعملهما فى مستهل ثمان وسبعين قصيدة على حين استعمل سابقيهما فى مستهل ثمان وستين قصيدة فقط اما اسبقية هذا الأحرف فى استعمالها مراكز تصريع فيعزى لقوة أدائها الصوتى ولتلاحم تجانساتها الصوتية التى تؤدى بالضرورة إلى تغذية الإيقاع وجرس النغم وليس علينا ان نفهم ان الأمر إنما هو مجرد حشد لحزم صوتية متقافية أو متماثلة صوتيا فقط، ولكن يجب ان نعى أن اكتمال البراعة يقتضى أن يلازم الإركام الصوتى فى حركيته

النسقية المحسوبة إركام دلالى لا يقل عنه وضوحاً وحضوراً، أى أنه لابد من تضافر البنية الدلالية مع نظيرتها الصوتية حتى يكتب النجاح للعمل الشعرى.

أما عن علاقة التصريع بالتكتل الموسيقى أو الوزن الشعرى فإنما هو ختام تكتل يتقافى مع ختام تكتل آخر يوازيه مقطعيا ليخرجا معا إلى النور مستهلا شعريا ينبغى أن ينطوى على شئ من براعة الاستهلال. وبدهى أن تكون الغلبة للكامل إذ له الحضور الأقوى تواتراً كلياً، وله الحضور كذلك كتكتل يحتوى التصريع بين دفتيه احتواء الواعى بعطائه، إذ استعمله شوقى بنسبة كبيرة تعدل ما يزيد عن ثلثى اتجاهه للكامل إطاراً وزنيا (٧٢٪) وهى ذاتها النسبة المقابلة لثلث اتجاهه للتصريع ككل إذ صاغ عليه اثنتى عشرة قصيدة ومائة وهى نسبة لا يستهان بها تؤكد براعته فى استغلال طواعية هذا الوزن للتكتلات المتقافية، وتلاه فى التواتر البسيط فالوافر فالخفيف فالمتقارب، وكلها أوزان تتسم برحابة الصدر، ولا مراء فى صلاحية الأوزان جميعها للتصريع، واتساعها لاتخاذه بعدا صوتيا ذا أثر عميق.

أما ما يجمع بين التصريع وبين الغرض من وشائج دلالية فهو باب غير هين الرتاج إذ للتصريع حضور مع كل غرض، فلم نجد غرضا بعينه استأثر به ولكنه بدت غلبته جدا مع كل من الغزل والرثاء نظرا لما بهذين الغرضين من سلاسة، ونظرا لأن للتصريع معهما فعل السحر لاعتمادهما فى الأساس على العاطفة القوية، والعاطفة القوية يلزمها الظهور فى مظهر حسن، وإنما يأتى الحسن للعمل من مستهله، وكأن شوقى يعد اتفاقاً مسبقاً مع مستمعيه من أول القصيدة ليهيئهم لتلقى مشابهات الصوت المختار.

وبالنظر لدوران حركة الروى مع التصريع، وما إذا كان لذلك علاقة بمقولات النص الأساسية أم لا نقول: إن التدرج العام فى شعر شوقى المتمثل فى انتقاله من الكسرة إلى الفتحة إلى الضمة إلى السكون هو نفسه التدرج المستعمل مع التصريع إذا استعمل الكسرة مجرى صوتيا مع خواتيم مائة قصيدة وعشر، بينما استعمل المجرى المفتوح مع مائة قصيدة واثنتين، والمضموم مع تسع وسبعين قصيدة والساكن مع تسع وخمسين قصيدة، فتوافق ذلك مع تدرج التواتر العام فى حركات شعر الرجل ككل، ودل على تماهى حركة المجرى مع حركة نفس الشاعر، وتساوقها مع متطلبات التركيب القاعدى المستعمل.

ولحظة السكوت ما بين الشطرين، على ما نعلم، إنما هى شكل إيقاعى له تأثير بين إذ الصمت لحظة من لحظات الكلام، وفجوة همس رهيفة ما بين نغمتين لهما سلاسة الماء – فتأمل روعة سكتة ما بين الشطرين فى قول شوقى على البسيط:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا[1]

تأمل تمهيد شوقى لسكتة المصراع الأول، التى هى أبلغ من أى نطق يقصر به الشاعر عن المراد، ويعجز باستعماله عن إيصال نفثة الحسرة، وأنة الأسى المتفئدة فى ذاته، فشوقى استعمل الصائت الطويل "الألف" ببراعة تحسب له، فأداره بفن بدا من خلاله منوحا على أمل قضى فتأمل فعل مدى "يا – نا" واشتراكهما مع الحاء المتكررة فى إبراز الإجهاد النفسى القاتل الذى يعترى ذات الشاعر، ثم ولوجه للجة الانكسار النفسى بتقرير الحقيقة المرة "أشباه عوادينا" التى زادها التصويت بالألف الممتدة مرارة على مرارة وبث بها ألما على ألم، ثم صمت لحظة تعدل بوقعها الممض كل ما سلف من توقيعات شجن، ليستأنف بكتلة شجن أخرى تمثلت فى الفعل "نشجى" المتماهى فى تفشى شينه مع "أشباه" فى الشطر الأول، وامتداد ألفه مع ألف المصراع الأول الأخيرة حتى لا يضيع تأثير سكتة ما بين الشطرين، ثم نراه يتناوح ما بين الترادف "نشجى – نأسى" والتكرار (واديك – وادينا) على ما بين كل قطبين من تلاقح صوتى يرفعنا مع شوقى إلى سماوات الإحساس فلا نكاد معها إلا أن نحلق فى فضاء ذلك النص الرائع الذى مهد له بنواتين إيقاعيتين لهما حدة الوتر، ورقة السوسن ومن هنا نستطيع الحكم بأنه "للسكتة أيضا دلالتها ومعناها، وإيحاءاتها فى عالم الموسيقى، ودنيا الشعر، فالصمت نفسه إنما يتحدد بالإضافة للكلمات، والسكتة فى الموسيقى إنما تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام، والسكوت ليس بكما، بل رفضا للكلام، فهو نوع منه"[2].

1- الديوان: جـ١، ص١٤٧.

2- ما الأدب – جان بول سارتر – نقلا عن: عضوية الموسيقى فى النص الشعرى – د/عبدالفتاح صالح نافع ص٥٨.

وبتطبيق شروط حازم[1] على الكلمتين المتقافيتين نجد أن شوقى برع فى ذلك براعة تحسب له حين استهل بقوله مثلا:

مات أصحابه خليلا خليلا   وتولى اللداة إلا قليلا[2]

لك أن تحس روعة التقافى الحادث بين كل من "خليلا وقليلا" إذ اشتركت الكلمتان فى جميع الخصائص صوتيا وحركيا فيما عدا صامتى الارتكاز (الخاء والقاف) اللذين، وإن اشتركا فى خصيصتى الهمس والصامتية، إلا أن احتكاكية الأول وانفجارية الثانى شاركتا بإيجاب فى إبراز التباين الدلالى، والتناغم الصوتى على السواء، كما أن عمق المدود أضاف للمعنى معنى أوقع وللمبنى سلاسة وانسيابا ينضافان لإحساس شوقى بعطاء الأصوات المتقافية، وقد ميز "ابن أبى الإصبع" بحذق تصريعا عروضيا يقيم استواء الشطرين من وجهة نظر الوزن، ومن وجهة نظر البناء التركيبى للقافية، وتصريعا بديعيا منحصراً فى التماثل الصوتى للقافية، إذن فالقافية إما أنها ستكتمل تماثلا بنائيا تاما، وإما أنها تندرج فى محسن صوتى ختامى[3] وعلى شاكلة الأول قول شوقى:

من أى عهد فى القرى / تتدفق   وبأى كف فى المدائن / تغدق[4]

بالنظر نجد أن الكلمتين المتقافيتين قد اتفقتا تركيبا ووزنا إذ جاءتا مضارعتين زمنا، مستقلتين بالتفعيلة الثالثة من بحر الكامل وزنا، ناهيك عن تواشجهما مع دلات التكتلين الإيقاعيين كليهما ومثلها تماما قوله على البسيط.

أعلت الراحة الكبرى لمن / تعبا   وفاز بالحق من لم يأله / طلبا[5]

فلفظتا (تعبا – وطلبا) تطابقتا وزنا وتركيبا وتقافيتا صوتا فكان لهما وقعهما العذب فى ختامى التكتلين. ومثل ما سبق قوله:

1- اشترط حازم أن تكون الكلمة مختارة، متمكنة حسنة الدلالة على المعنى، تابعة له، ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التى فى القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا" – المنهاج ٢٨٢-٢٨٣.

2- الديوان: جـ٢، ص٤٩٦.

3- تحرير التحبير: ص٣٠٥، ٣٠٧.

4- الديوان: جـ١، ص٢٣٢.

5- الديوان: جـ١، ص٢٦٩.

وطن يرف هوى إلى / شبانه　　　كالروض رفته على / ريحانه[1]

فالكلمتان المتقافيتان جرتا بإل وعلى على التوالى واستقلتا بتفعيلة الكامل الأخيرة أما أمثلة التصريع البديعى، ولها حضورها فى استهلالات شوقى، فهى القائمة على التصريع البديعى المتجانس كقوله على مجزوء الكامل:

قم حى هذى النيرات　　　حى الحسان الخيرات[2]

وكذلك قوله على البسيط:

ياراكب الريح حى النيل والهرما　　　وعظم السفح من سيناء والحرما[3]

ومثله قوله على الكامل:

حدثت قلبى بالسلو فشقته　　　وصبا إلى ذكر الحبيب فسقته[4]

تجد أن جناسا صوتيا ظاهراً ناغى كلمات التقافى فى الشطرين ليحدث - إلى جانب تأثير مقطعى التقافى - تأثيراً من نوع آخر، هو تأثير التوافق الصوتى الكلى الذى يرتقى بالمضمون ارتقاء بينا.

هذا وقد تفاجأ فى التكتلين المصرعين بنوع من الاستقلال، ليس الوزن قافوى فقط، إنما الدلالى أيضا إذ يستقل كل شطر بمعناه ووزنه وقافيته ولا يربطه بالشطر الآخر سوى نظام الدلالة الكلية، وهذه أعلى مراتب التصريع حيث لا حاجة بشطر إلى شطر مع توفر الفاصلة التى تعد منطقة الإحكام الرابطة بين الشطرين بمعنى خفى لكنه حاضر وبارز وعلى شاكلة ذلك أقوال شوقى:

1- الديوان: جـ١، ص٥٨١.
2- الديوان: جـ٢، ص٢٤.
3- الديوان: جـ١، ص٥٢١.
4- الديوان: جـ٢، ص١٠٣.

قلب يذوب ومدمع يجــرى	ياليل هــل خبر عن الفجــر[1]
لقد لبى زعيمكم النــداء	عزاء أهـــل دمياط عـــزاء[2]
يا أيها النــاعى أبا الــوزراء	هذا أوان جـــلائل الأنبــاء[3]
كل حــى على المنية غادى	تتوالى الركاب، والموت حادى[4]

كل تكتل مما سبق قد استقل بمعناه ومضمونه الدلالى، وبتمامه العروضى وبتركيبه القاعدى وبدا من وراء هذا الاستقلال حيز الصمت بين المصراعين وكأنه اللحظة الجامعة بين زمنين لكل منهما تتمته.

أما ثانى درجات التصريع فهى التى تتزيى زى استغناء كل شطر عن الثانى فى كل شئ إلا من رابطة معنوية تجمع بينهما بشكل أو بآخر" كقول شوقى على الكامل:

تأتى الدلال سجية وتصنعــا	وأراك فى حالى دلالك مبدعــا[5]

فمع استقلال كل شطر بتركيبه وقافيته ومعناه نجد أن هناك رابطا خفيا بين الشطرين وهو كون المتحدث عنه واحد وهو المتغزل به الذى يتدلل على كل شكل بإبداع، ومثله

صريع جفنيك ينفى عنهما التهما	فما رميـــت ولكن القضــاء رمى[6]
سلوا كؤوس الطلاهل لامســت فاها	واستخبروا الراح هل مست ثناياها[7]

فالمتحدث إليه واحد فى البيتين وهذا هو الرابط بينهما، فمع استقلال كل شطر واستغنائه عن الثانى نجد أن الثانى قد تعلق بالأول بوشيجة دلالية كخطاب أو إخبار ويبقى البروز لمنطقة ما بين الشطرين.

1- الديوان: جـ٢، ص١٢٧.
2- الديوان: جـ٢، ص٣٤١.
3- الديوان: جـ٢، ص٤٥٤.
4- الديوان: جـ٢، ص٤٣٤.
5- الديوان: جـ٢، ص١٣٢.
6- الديوان: جـ٢، ص١٤٦.
7- الديوان: جـ٢، ص١٦١.

وثالث درجات التصريع التى يصح فيها تبادل المصراعين بحيث يصلح أن يقوم الأول مقام الثانى أو العكس كقول شوقى:

قولوا له روحى فــداه   هذا التجنى ما مــداه؟؟[1]

فالمعلوم أن تقدم شطر على الآخر لا يغير شيئا ولا يضيف جديداً إذ لكل من الشطرين استقلاله عن الآخر، وتراكبهما يتحقق قطعا بالثبات أو بالقلب ومثله قوله كذلك

علم أنت فى المشارق مفرد   لك فى العالميــن ذكر مخلــد[2]

هالة للهلاك فيها اعتصام   كيف حامت حيالها الأيـــام[3]

سنون تعاد ودهر يعيـــد   لعمرك ما فى الليالى جديد[4]

والغالب الأعم فى التصريع أن يكون للعجز تعلق بالصدر سواء أكان التعلق تركيبيا أو دلاليا أو تقابليا أو ما إلى ذلك كأقواله:

1- الديوان: جـ٢، ص١٦٢.
2- الديوان: جـ٢، ص٤٠٤.
3- الديوان: جـ٢، ص٥٤٧.
4- الديوان: جـ١، ص٧٦.

جهـــد الصبـــابة ما أكابـــد فيك　　　لو كان ما قـــــد ذقتـــه يكفيـــك[١]

الا بديارهــــم جـــن الكــــرام　　　وشـــفهم بليـــــلاها الغـــــرام[٢]

على قدر الهـــوى يـــأتى العتــاب　　　ومن عاتبت تفـــــديه الصحـــاب[٣]

يا ناعس الطرف نومى كيف تمنعه　　　جفنى تمنى الكرى بالطيف يجمعه[٤]

وهناك درجات من التصريع لها رفعة وهى التى يتناوح فيها المرتكزان ما بين سجع او تضاد او تجانس أو اتفاق مورفولوجى أو وزنى أو تكرار كل هذا من مثريات إيقاع الاستهلال كأقوال شوقى التالية:

مملكة مُدبرة　　　بامرأة مُؤمَّرة[٥]

إذ هناك اتفاق مورفولوجى بين كل من اسمى المفعول "مدبرة – مؤمرة"

جعلت حلاها وتمثالها　　　عيون القوافى وأمثالها[٦]

فهذا لون من التقافى القائم على التجانس الصوتى.

ابا الهول طال عليك العصر　　　وبلغت فى الأرض أقصى العمر[٧]

فهذا اللون قائم على اتحاد وزنى نهايتى التكتلين.

ما بات يثنى على علياك إنسان　　　إلا وأنت لعين الدهر إنسان[٨]

فهنا وقع جناس تام بين التكتلين المتقافيين مما ولد موسيقى مفعمة بالدلالة.

1- الديوان: جـ١، ص١٢٦.
2- الشوقيات المجهولة: جـ٢، ص٢٤٣.
3- الشوقيات المجهولة: جـ٢، ص٢٨٦.
4- الشوقيات المجهولة: جـ١، ص٣٢.
5- الديوان: جـ١، ص٩٣.
6- الديوان: جـ١، ص١٢٩.
7- الديوان: جـ١، ص١٩٢.
8- الديوان: جـ٢، ص٥٧٤.

من صور الحسن المبين عيونا   واحله حدقا له وجفونا[١]

يا ناعما رقدت جفونه   مضناك لا تهدا شجونه[٢]

وفى البيتين لون من الاتفاق فى العدد بين الكلمات المحتضنة للمقطعين المتقافيين وقد يحدث اتفاق فى الزمن بين التكتلين المتقافيين كقول شوقى:

انظر إلى الأقمار كيف تزول   وإلى وجوه السعد كيف تحول[٣]

وعلى أي حال فإن كل تشابه صوتى أو اشتقاقى يقابله بالضرورة تشابه دلالى، وكل تخالف من النوع نفسه يقابله أيضا تخالف دلالى، والمهم فى النهاية ذلك الثراء الإيقاعى الشديد الناجم عن تلك التوشية وذلك التزيين الصوتى المقصود والمنظم والذى يحتاج دائما لشاعر ذى موهبة صادقة وطبع صاف كشوقى أمير الشعراء.

خامسا: القوافى المتعددة وأثرها الإيقاعى:

إثباتا منه للبراعة، وتدليلا[١] على عبقريته الشعرية وحسه الموسيقى رفيع المستوى خرج شوقى عن نطاق القصيدة بقالبها العمودى وقافيتها الموحدة إلى ألوان من الشعر تسمح بتنويع أصوات الختام، والتناوح بين أحرف الروى المختلفة، وشوقى وإن بقى مؤطرا فيما تركه القدماء، إلا أنه اثبت أن بداخله ذات فنان تقدمى النزعة يستطيع التنويع حتى فى ظل معطيات ما سنه القدماء من قوانين، وما صبوه من قوالب وقد تنقل شوقى فى عزوفه المعهود ما بين المزدوج والمربع والمخمس والموشح فبلغت نسبة خروجه نفسا حوالى (١٥,١٨٪) وهى النسبة المقابلة لستين وستمائة بيت والفين (٢٦٦٠ بيتا) هى مجموع ما ورد متنوع القوافى فى كل من الديوان الذى احتوى ثلاثة أبيات والف متنوعة القوافى، والشوقيات المجهولة التى ضمت فى جزئيها اربعة عشر بيتا واربعمائة، وأرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام البالغة ثلاثة وأربعين بيتا ومائتين والف على حين أن اتجاهه إلى التعدد بلغت نسبته (٧,٥٥٪) هى النسبة المقابلة لست وخمسين قصيدة وقع

١- الديوان: جـ٢، ص١٥٤.
٢- الديوان: جـ٢، ص١٥٦.
٣- الديوان: جـ٢، ص٥٠٣.

معظمها فى الديوان، ولعل طول نفسه فى ارجوزة دول العرب وعظماء الإسلام هو الذى ارتفع بنفسه وانخفض باتجاهه هذا الانخفاض الملحوظ.

اما المزدوج، أو ما يسمى بالأراجيز فقد دار بكثرة فى المتنوع من شعر شوقى حتى لتكاد تحسم له الغلبة الظاهرة فى التواتر فى الديوان والشوقيات المجهولة إذ استعمله فى أربع وأربعين قصيدة بلغ معدل اعلاها واحداً وتسعين بيتاً ومعدل ادناها خمسة أبيات ويرد معظم هذه الأراجيز فى حكاياته التعليمية للأطفال وذلك لتناسب غنائية هذا الشكل وانسيابيته الإيقاعية مع نزعة الوعظ والإرشاد التى برع شوقى فى صبها فى قوالب الأراجيز الشعرية مستعملا وزنين شعريين هما الرجز وهو وزن به خفة وليونة تليقان بحركية الغناء التعليمى أو الحداء الإنشادى" والرمل وهو ما يسمى النقاد ما يصاغ على وزنه بنظائر الأراجيز او اشباهها وقد صاغ شوقى عليه ثلاث قصائد بلغ عدد أبياتها مجموعة ثلاثين بيتا ومائة، وتبقى على جانب رائعته دول العرب وعظماء الإسلام التى تناسب الرجز وزنا مع غرضها القائم على العرض التأريخى الموسع، وفى هذا النوع من الشعر "تتميز القافية مع كل بيت" ويراعى الناظم ان تكون الأبيات مصرعة، فقافية الشطر الأول هى نفس قافية الشطر الثانى، وقد وجد بعض شعراء العباسيين هذا النظم سهلا يسيرا لا يكلفهم مشقة أو عنتا، ولا تطغى قوافيه على ما قد يجول فى صدورهم من معان وأخيلة وقد وجدوه أليق بنظم القصص الطويلة والحكم والأمثال، وما أرادوا نظمه من مسائل العلوم، ذلك لأن الناظم يستطيع أن ينظم منه آلافا من الأبيات دون أن يصيبه جهد أو عنت، ودون أن يتعثر فى التعبير عن معانيه"[1] وهذا عين ما صنعه شوقى فى ارجوزته تلك وفى معظم أراجيزه التعليمية، وقد اتخذت كل أراجيز شوقى المزدوجة هذا الشكل:

________ ا	________ ا
________ ب	________ ب
________ جـ	________ جـ

مما جعل للأبيات جلجلة ودويا دوريين يتغيران مع خاتمى شطرى كل بيت إثر اتخاذ التصريع مرتكزا صوتيا ملازما ومن أروع أراجيزه قوله على الرمل:

1- موسيقى الشعر: د/أنيس، ص٣٠٠، ٣٠١.

اذكر الآيــة إذ أنت جنـــين | لك فى الظلمة للنور حنين
كل يوم لك شأن فى الظلــم | حــار فيه كل بقــراط علـم
كان فى جنبك شئ من علق | حــين مسته يــد الله خفــق
صــار حســاً وحياة بعدما | كان فى الأضــلاع لحما ودما[1]

تأمل دندنة شوقى فالمطلق يقابله مطلق، والمقيد يقابله مقيد مثله، وروى يناوح مثله ووزن يحاور قبيله، وانسيابية وانطلاق، وتحرر وانعتاق، وابتعاد عن إملال التكرر، وحرص على اللفظ المنتقى والمعنى المختار، وعلى مثل الشاكلة قوله على الرجز.

وأفضل الصلاة والسلام | على أجـــل رسل الإســلام
من بلغت أمته بــه الأدب | ورفعـــت همته ذكر العـرب
صلى عليه الله فى سمائه | وعرشه السـبح فى أسمائه
وجعل الجنة من رحابــه | وزفها لمحســـنى أصحابــه
خلائف الحق أئمة الهدى | الرافعين بعـــده ما مهـــدا
الفاتحين بالقنا للحـــق | المنقذين من قيــود الــرق
وجعل الخلد نظام الآل | ومن تلا الوسطى من اللآلى
بنى على وبنى العباس | زواخر الجــود أسود الباس
الأكرمين نسبا مطهـرا | الأرفعين حســـبا ومظهــرا[2]

انظر إلى ما ينطوى عليه الاستعمال من غنائية وما تحويه التعابير من ترنم وحداء، ودقق فى حسن تخلص شوقى من التعبير عن عصر إلى عصر آخر، حتى لكأنها سلك واحد انتظم جميع أفراده انتظاما فريداً، وساعدت انسيابية الرجز وتعدد مقاطعه وتنوعها على إحداث ذلك التنغيم، الذى يتوجه الثقافى متنوع الحركة برنين صوتى بالأذن دوى سجع الكهنة، هذا وقد أدار شوقى أيضا بعض أراجيزه على مجزوء هذا الوزن

1- الديوان: جـ٢، ص٥.
2- دول العرب وعظماء الإسلام: ص٥.

مما صنع بها لونا من التقافز الإيقاعى المرح، وبلغت أطول روائعه على مجزوء الرجز خمسة أبيات ومائة ومن بين أبياتها:

فهب داعى النيل	من نومه الطويل
يقول يا مرشان	يا أيها الشيطان
يا أسد القفار	يا حية البرارى
يا سمكا عواما	يا طائرا حواما
يا ليكة العجين	يا بلة فى الطين
يا ضجة الطبول	على طريق الفول
يا خارجا من علبه	يا حادثا فى لعبة
يا مشكلا لما نزل	ومشكلين إن رحل[1]

إن اختصار التفاعيل لأربع قد أدنى المسافة الصوتية بين التقافيين فصنع بذلك فى الأبيات جلجلة إيقاعية ظاهرة، ولم يكتف شوقى بذلك إنما عمد إلى رأسية استهلالية عمادها حرف النداء "يا" المتكرر فى صدور الأبيات الخمسة الأخيرة حتى ليبدو وكأنه معدل صوتى يقابل قافيتى المصراعين، ومن هذا المنطلق صدر حكمنا ببراعة شوقى فى استغلال معطيات هذا الوزن بكل ما له يصلح.

أما المربع فى شعر شوقى فقد استعمله فى عشر درر وقعت ست منها على الوافر وثلاث على المتدارك وواحدة على الرمل وللمربع فى شعرنا العربى أشكال ثلاثة إما أن تتفق قوافى أشطاره الأربعة، وإما أن يتفق الثلاث الأول بينما تند الرابعة وإما أن تستقيم قافية الشطر الأول مع قافية الشطر الثالث، والثانى مع الرابع أى أنها ترد بهذه الأشكال:

ـــــــــــ ا ـــــــــــ ا	ـــــــــــ ا ـــــــــــ ا
ـــــــــــ ا ـــــــــــ ا	ـــــــــــ ا ـــــــــــ ب

ـــــــــــ ا ـــــــــــ ب

ـــــــــــ ا ـــــــــــ ب

---

[1]- الشوقيات المجهولة: جـ١، ص١٣٣.

وشوقى استعمل الشكل الأول، أى مصرع المقدارين فى مستهلات معظم مربعاته بينما غلب الشكل الثانى غلبة ظاهرة جريا من شوقى على عادة قدامى الشعراء وقد أدار شوقى معظم مربعاته فى الأناشيد إذ لها على اللسان سلاسة الماء ومن أروع مربعاته قوله على الوافر:

بحمـــد الله رب العـــــالمينـــا	وحمـــدك يا أمير المؤمنينـا
لقينـــا فـــى عدوك ما لقينا	لقينا الفتح والنصـر المبينا
هم شهروا أذى وشـــهرت حربا	فكنت أجل إقـداما وضربـا
أخذت حدودهم شـــرقا وغربا	وطهرت المواقع والحصـونا
وقبل الحرب حرب منك كانت	نتائجها لنا ظـهرت وبـانت
ألنت الحــــادثات بـها فلانت	وغادرت القياصر حـائرينا[1]

نجد أن شوقى قد استعمل الشكلين الأولين فى هذا المربع إذ صرع البيتين الأولين ثم نوع ثلاث القوافى التالية لها ثم عاد للنون الأولى ثانية ليقرع سمع المتلقى بحرف يعد ركيزة تتكرر بشكل آلى على مدار المربع كله يزيد جمالها تنوع ما سلفها من أصوات أما شاكلة المربعات الأخيرة فقد نظم عليها شوقى رائعة يقول فيها:

أشرقت حلـوان	يا بن محبيها
بعـــلى الشـــان	بدر ناديــها
زارهـــا الغـــيث	مـذ بدا فيـها
وأتـــى الغـــوث	لأهـــاليــها
ياشـــقيق المجد	يا أخا الأفضال
أنت نجم السـعد	فى سما الإقبال
جاهـك الجـاه	والرعاية غال
صـــــانــك الله	وأدام الآل[2]

---

[1]- الديوان: جـ١، ص٤٠٢.
[2]- الشوقيات المجهولة: جـ١، ١٤٢.

على حين اعتمد شوقى فى مربعته الأولى على التكرار والترديد والتجانس والطباق والترادف إلى جانب التصريع المتكرر بنظام آلى، والتقفية المهندسة، نجد أنه مال إلى التقافز الإيقاعى والرشاقة الموسيقية فى مقطوعته الأخيرة مستعملا تقفية خاصة تتراسل فيما بينها بشكل هندسى بديع فعلى حين اتفقت أصواتها فى أشطار المستهلات بيتين ببيتين نجد أنها اتفقت فى خواتيم أشطار الأعجاز أربعة أربعة مما يصنع تنوعا تقفويا بديعاً يعضد حكمنا برهافة حس شوقى الإيقاعى.

كما كان للمخمسات نصيب فى شعر شوقى إذ صاغ مخمسة بديعة وقعت فى سبعين بيتا وجاءت فى الجزء الثانى من الشوقيات المجهولة أدارها شوقى على وزن الكامل:

الحق حجتــه هى الغراء   هيهات فى فلك الصباح مراء

لا يطلبن الغاية الشعراء   لو نال كنه جـــلالك الكبراء

آنت به سيناء والإسراء

الوهم يبعد فى الظنون ويقرب   والعقل فيك مسافر متغرب

والفكر يهرب حيث أنت المهرب   والنفس غايتها إليك تقرب

وقصارها فى عفوك استذراء

العقل أنت عقلته وسرحته   وأحرت فيك دليله وأرحته

أتيته الحجر الأصم ونحتــه   والنجم يعبد فوقه أو تحته

ما توهم الغبراء والخضراء

بالهند هلكى فى الهياكل سبح   ويمنف كهان كلهنك سبحوا

والروم غرقى فى المحبة سبح   سقراط مغدو عليه مصبح

فيك الزعاف ومنه الاستمراء

حيران يذهب فى السماء ويبحث   ويثير وجه الأرض عنك ويبحث

ويلوذ بالأنواء حيـــــن تحثحث   ويحس ما هالوا التراب وما حثوا

بيد تميت العالمين وراء[1]

---

[1]- الشوقيات المجهولة: جـ٢، ص١٨٣

لك الله ياشوقى، فلو لم أقيد قلمى لأدرجت المخمسة كلها إذ كلها بديعة فهى تعد من عيون شعر الأمير الذى استعمل فيها جميع أحرف الهجاء رويا الشائع والمتوسط والنادر بل والمنعدم وروده رويا أيضا، حتى لكأنه يتحدى كل متذوقة الضاد وعشاقها بهذه الفريدة، ناهيك عن ترصيفه الصوتى الرائع إذ بدا كل صوت ختامى مستنفرا كل ما استطاع من أصوات مماثلة له أو قريبة منه مخرجاً فى تكتلات صوتية لها بدع خاص وألق خاص، إضافة إلى الرابط الصوتى المؤثر الماثل فى الهمزة التى تعد مرتكزا صوتيا ينطلق شوقى منه ويعود إليه وقد اتخذت هذه الفريدة شكل هذا المخطط.

ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ أ
ـــــــــــــ أ	
ـــــــــــــ ب	ـــــــــــــ ب
ـــــــــــــ ب	ـــــــــــــ ب
ـــــــــــــ أ	
ـــــــــــــ ج	ـــــــــــــ ج
ـــــــــــــ ج	ـــــــــــــ ج

أما الموشح فقد صاغ شوقى موشحا واحداً يحمل عنوان [صقر قريش] صبه فى وزن الرمل واتخذ هذا الشكل:

ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ ب
ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ ب
ـــــــــــــ ج	ـــــــــــــ د
ـــــــــــــ ج	ـــــــــــــ د
ـــــــــــــ ج	ـــــــــــــ د
ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ ب
ـــــــــــــ أ	ـــــــــــــ ب

ومن بين أبياته قوله:

من لنضـــو يتـنـزى ألمـا | بــــرح الشوق به فى الغلس
حن للبـان وناجى العلما | أين شرق الأرض من أندلس

بلبل علمـــه البيـــن البيــــان | بات فى حبل الشـــجون ارتبكا
فى سماء الليل مخلوع العنــــان | ضـــاقت الأرض عليـــه شبكا
كلما استوحش فى ظل الجنان | جن فاستضحك من حيث بكى

ارتـدى برنســه والتثما | وخطا خطوة شيخ مرعس
ويرى ذا حدب إن جثما | فإن ارتـــد بــــدا ذا قعس

على شاكلة روى المطلع صدراً أو عجزا يسير الموشح كله متناوحاً بين الميمين والسينين وتتبع الأقفال المطالع على ذات الوتيرة، على حين تتجدد قوافى ثلاثة الأبيات التابعة للمطلع صدرا وعجزاً ايضا لتبديها اغصانا ذات تلون إيقاعى يمنح التقافز الإيقاعى حركية صوتية ذات ألق موسيقى خاص، إذ يقابل قارية قافيتى المطالع والأقفال بتجدد وانسيابية قوافى الأغصان مما يبدى الموشح وكأنه طنفسة موسيقية منغمة الجوانب مفعمة بالمصوتات الرنانة وبخاصة أنه يعارض به موشحا مشهورا لابن الخطيب، ويعد لجوء شوقى للموشحات إطاراً موسيقياً إبداعاً منه يتطلع من ورائه لامتاع متذوقه شعره، ويتجلى إبداعه أكثر أنه أورد هذا الموشح فى قلب أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام فانتقل به أولا من الرجز إلى الرمل وزنا، وما هى به ثانيا حديثه عن شخصية أندلسية وهو عبدالرحمن الداخل فطالما أن الأندلس هى منبت الموشح كفن شعرى فليكن تناول تاريخها توشحا وطالما أن التوشح تحليه وتنغيم للكلم العربى، فليكن موشح صقر قريش النغمة الدافئة والرائعة فى هذه الأرجوزة كلها، وكل هذا يعض جزء من دلائل عبقرية شوقى الشاعر الذى تمكن تمكن المقتدر المالك لأدواته من قولبة ما يعيش من تجارب فيما يشاء من قوالب، ليكتب لذاته التميز والتفرد بين شعراء العربية جميعهم.

الفصل الثالث

البنية الإيقاعية والتركيب الموسيقى

فى مسرحيات شوقى

شوقى – والمسرح الشعرى:

"الشعر بين أبوين التاريخ والطبيعة"، اتكأ شوقى على هذه المقولة التى أطلقها فى مقدمته لقصيدة "رومة" فاصطنع منها منهجا اقتصر عليه فى مسرحياته الشعرية، ولا مراء فى أن لشوقى فى متذوقيه تأثيرا لم تعهده ساحة الأدب منذ المتنبى، إذ إن ملامح اقتداره التعبيرى مثلت فى شعره رغبة منه فى الإبداع والخلق أولا، واستثمارا لكل منجز شعرى ثانيا،، وقد كان مسرح شوقى انعكاساً حيا لما عليه المجتمع إذ اختار التاريخ المصرى القديم مصدراً لبعض مسرحياته إذكاء للروح الوطنية، وعطف على التاريخ العربى مصوراً الروح القومية وماتحا من عيالم تراثنا العربى ما به يرسخ العاطفة القومية ولم تفته مراعاة ما يتسم به المجتمع المصرى من خفة ظل فأدخل فى مسرحياته روحاً فكاهية رفيعة المستوى ليثبت أن الشعر الجيد يصلح لكل زمان ومكان، ويستطيع أن يترك لنفسه أثراً فى اى ذوق أيا كان ذلك الذوق.

والحق ان شوقى حاول جاهداً أن يعرّب الشعر التمثيلى تعريبا كاملا بما لاءم ملاءمة دقيقة بين أصوله ومناهجه الغربية وظروف جمهوره المصرى العربى، وحاجاته ورغباته، ومن تتمة ذلك عنده أنه رفع الفوارق بين لغة هذا الشعر ولغة شعرنا الغنائى، وبذلك اتسع تأثيره فى الجمهور، لأنه احتفظ فى هذا الشعر الجديد بكل ما يخلب لبه فى الشعر الغنائى الخالص من روعة الموسيقى وحرارة العاطفة وجمال التصوير، ما جعل تمثيلياته أعمالا شعرية رائعة"[1] .

وشوقى شاعراً مسرحيا، كان ينقل بصدق شديد زفرات أبطال أعماله ويوائم مواءمة شديدة بين لغته الشاعرة ولغة البيئة التى يعبر عنها وطبيعتها وجوها العام، بل يكاد يتفوق أحيانا فى الإيحاء بالجو العام للعمل عما كنا نعهده من أبطاله الحقيقيين، وهذا ما شعرناه فى انطلاقه معبرا على لسان شاعرين عظيمين، وعاشقين نادرين هما عنترة والمجنون، اللذين تقمص شوقى بحذق شديد شخصيتيهما وانطلق معبرا على لسانهما بلغة تجاوزت لغة الغزل العادية، بل وحلقت بنا فى سماوات العشق الملتهب

---

[1]- فصول فى الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – ص٣٤٨ طبعة ثالثة دار المعارف ١٩٨٨.

ووجدناه ينتقل بنا فى مسرحياته جميعها من الحب إلى الحرب، من السكون إلى الصخب، من الفرح إلى الترح محققا فى جميع أعماله تراوحاً إيقاعيا مريحا، له هسيس الرؤى وصخب نهار البرارى. وبين الهسيس والصخب تراسل النغم، وتواصل الأصداء وسحر الانسياب وإيقاع وقع التوقيع بالكلم.

البحر / الفصل	الرجز					الكامل		البسيط			الرمل		الخفيف		الوافر		المتدارك		المتقارب	الطويل	الهزج	المجتث	السريع	المنسرح	المجموع	النسبة %
	التام	المجزوء	المنهوك	المشطور	الموحد	التام	المجزوء	التام	المخلع	المشطور	التام	المجزوء	التام	المجزوء	التام	المجزوء	التام	المشطور								
مصرع كليوباترا	١٧	١٠٠	٢٦	١٢٨	١١	١١٩	١٦	٣٨	١٥		٢٨	١١٢	٨٦	٢٨	٨١	-	٢٣	-	١٦٩	٩٢	١٠٦	٧٩	٦	-	١٢٦٧	١٧٫٨٣
	٢٨٢					١٣٢		٥٣			١٤٠		١١٤		٨١		٢٣									
قمبيز	٢٢	٢١٧	٣٩	١٠٤	٢١	٢٧	٢٣	١٦	٢٩	٢٥	٣٢	٨٠	٩٢	٤١	٦٧	-	١	-	٨١	٤٨	١٢٥	٧٧	٢٩	٧	١٢٠٣	١٦٫٩٣
	٤٠٣					٥٠		٧٠			١١٢		١٣٣		٦٧		١									
مجنون ليلى	٣٧	١٢٩	٢٠	٤٧	-	٥٧	٧	٢٩	٩	١٦	٥٩	٥٢	٦٧	٤٢	٤٠	-	٢	-	٢٢٣	١٢٨	١١٦	٢٤	١٢	١٥	١١٢٨	١٥٫٨٧
	٢٣٣					٦٤		٥١			١١١		١٠٩		٤٠		٢									
علي بك الكبير	٣٤	١٩٧	٤٨	٥٣	٥	٧٤	١١	٤٤	٥٧	-	٧٨	٢٥	١٥٩	٢٣	٦	٧			١٤٥	١٢٦	٤٧	٤٨	١٢	-	١١١٩	١٥٫٧٤
	٣٠٧					٨٥		١٠١			٥٣		١٨٢		١٣											
عنترة	٤١	١٨٣	٥٧	٧٥	١٣	٦٠	٢٦	٦٤	٥١	٣٥	٢٤	٧	٦٥	٩	٤٧	-	١	٥	٤١	٨٢	٤١	٥٨	٦	١	٩٩٥	١٤٫٠٠
	٣٦٩					٨٦		١٥٣			٣١		٧٤		٤٧		٦									
البخيلة	٦٨	٢٢٨	٣٨	٥١	-	٥	٢	٤	٢٨	-	١٨	٣٥	٥٤	١٣	٩	٢٠	١	-	٣٣	٧	٣٣	٤٠	٢٤	٢	٧١٩	١٠٫٠٧
	٣٨٨					٧		٣٢			٥٣		٦٧		٢٩		١									
الست هدى	٨٢	٢٢١	٢٧	٨٧	٢	-	٥	-	٣٤		٥	٤١	٤٣	٩	٧	-	٣	-	١٢	٧	١٨	٤٣	٢٢	٨	٦٧٧	٩٫٥٢
	٤٢٠					٥		٣٤			٤٦		٥٢		٧		٣									
مجموع الأجزاء	٣٠١	١٢٤٥	٢٥٥	٥٤٨	٥٢	٣٣٩	٩٠	١٩٥	٢٢٣	٧٦	١٩٤	٣٥٢	٥٦٦	١٦٥	٢٥٧	٢٧	٣١	٥								
النسبة (%)	٤٫٢٣	١٧٫٥٢	٣٫٥٨	٧٫٧١	٠٫٧٤	٤٫٧٧	١٫٢٦	٢٫٧٤	٣٫١٤	١٫٠٦	٢٫٧٣	٤٫٩٥	٧٫٩٦	٢٫٣٢	٣٫٦١	٠٫٣٨	٠٫٤٣	٠٫٠٧								
المجموع الكلي	٢٤٠٢					٤٢٩		٤٩٤			٥٤٦		٧٣١		٢٨٤		٣٦		٧٠٤	٤٩٠	٤٨٦	٣٥٩	١١١	٣٣	٧١٠٥	
النسبة (%)	٣٣٫٨٠					٦٫٣		٦٫٩٥			٧٫٦٨		١٠٫٢٨		٣٫٩٩		٠٫٥		٩٫٩٠	٦٫٨٩	٦٫٨٤	٥٫٠٥	١٫٥٦	٠٫٤٦		

باستبيان معطيات الجدول رقم "١" نجد أن ترتيب مسرحيات شوقى من حيث الكم ورد كالتالى (مصرع كليوباتر- قمبيز – مجنون ليلى – على بك الكبير – عنترة – البخيلة – الست هدى) وقعت جميعها فى سبعة آلاف وخمسة أبيات ومائة (٧١٠٥ بيتا) أى ما يعادل (٢٨,٨٥٪) من نسبة شعره الكلية، ويكون شعر شوقى كله - بعد إضافة المسرحيات - قد بلغ أربعة وعشرين بيتا، وأربعة وعشرين ألفا وستمائة بيت (٢٤٦٢٤ بيتا) وهو دليل خصب نادر المثال، ليس فى الشعر العربى فحسب، إنما فى الشعر العالمى أيضا، وبهذا العدد يكون شوقى قد جاوز بعدد أبيات شعره عدد أيام حياته كلها، ليبقى شعره دليل نبوغ، وشارة عبقرية تند عن المثال.

نلاحظ أن تواتر أبيات كل مسرحية يتعلق بمدى علاقتها بالتراث سواء التاريخى أو الأدبى، إذ تحكم شوقى فى هذه الحالة تداخلات تاريخية،، وترابطات أحداث بعينها تؤطر شوقى وتحكم معيارية صياغته، ودليل ذلك احتلال المسرحيتين الاجتماعيتين الدرجتين الأخيرتين فى سلم التواتر.

كان لاستخدام شوقى الأوزان فى المسرحيات طرافة خاصة إذ تباين استخدامه إياها اتجاها تباينا تاما عن شعره الغنائى وحتى تسهل المقارنة ننظر إلى الجدول التالى:

الشعر الغنائى			الشعر المسرحى		
م	الوزن	النسبة (٪)	م	الوزن	النسبة (٪)
١-	الكامل	٢٩,٣١	١-	الرجز	٣٣,٨٠
٢-	الرجز	١٣,٤٩	٢-	الخفيف	١٠,٢٨
٣-	الوافر	١١,٠٥	٣-	المتقارب	٩,٩٠
٤-	الخفيف	١٠,٢٠	٤-	الرمل	٧,٦٨
٥-	البسيط	١٠,٠٩	٥-	البسيط	٦,٩٥
٦-	الرمل	٨,٧٥	٦-	الطويل	٦,٨٩
٧-	الطويل	٦,٠٦	٧-	الهزج	٦,٨٤
٨-	المتقارب	٤,٣٧	٨-	الكامل	٦,٣٠
٩-	السريع	٢,١٧	٩-	المجتث	٥,٠٥
١٠-	المجتث		١٠-	الوافر	٣,٩٩
١١-	الهزج		١١-	السريع	١,٥٦
١٢-	المتدارك		١٢-	المتدارك	٠,٥٠
١٣-	المقتضب		١٣-	المنسرح	٠,٤٦
١٤-	المديد				
١٥-	المنسرح				
١٦-	الزجل				

يتضح من خلال المقارنة ما يلى:

١- استبعد شوقى من مسرحياته أوزان (المديد – المقتضب – المضارع – الزجل) وهذه أبحر بطبيعتها نادرة التواتر فى الأدب العربى من قديمه إلى حديثه، كما أنها ليست طيعة بالقدر الكافى للتراشق الحوارى الذى هو أساس البناء المسرحى.

٢- يلاحظ التراجع الشديد لكل من الكامل والوافر إذ هبط شوقى باستعمالهما فى شعره المسرحى من المرتبتين الأولى والثالثة إلى المرتبتين الثامنة والعاشرة ولعل ذلك يرتبط بكثرة مقاطع هذين الوزنين إذ لوحظ أنه كلما كثرت مقاطع الوزن قلت صلاحيته للشعر المسرحى لحاجة هذا اللون من الشعر للتقافز الإيقاعى والسرعة فى الأداء.

٣- يعضد الرأى السابق احتلال كل من الرجز والخفيف والمتقارب وهم من مجموعة (٢٤ مقطعا) للمراتب الثلاثة الأولى، ثم تلاهم الرمل وهو من مجموعة (٢٢ مقطعا) على حين هبط تواتر كل من البسيط والطويل وهما معاً يمثلان مجموعة الـ (٢٨ مقطعا).

٤- يلاحظ أن أوزان الوافر والسريع والمتدارك والمنسرح لا تمثل نسبة ذات بال فى شعر شوقى المسرحى إذ ندر اتجاه شوقى إليها إطاراً وزنيا وهذا أمر غريب ومثير للدهشة وبخاصة مع وزن الوافر الذى ارتفع به شوقى ارتفاعاً مذهلا فى شعره عن شعر كل سابقيه.

٥- لعل ارتفاع شوقى فى شعره المسرحى بكل من الرجز (من الثانية فى شعره الغنائى إلى الأولى) فى شعره المسرحى، والخفيف (من الرابعة إلى الثانية) والمتقارب (من الثامنة إلى الثالثة) والرمل (من السادسة إلى الرابعة) والهزج (من الحادية عشرة إلى السابعة) لعل ذلك كان تأكيداً منه على صلاحية هذه الأوزان لأن تحتل الدرجات الأول تواتراً لطواعية إيقاعية للغة الحوار المسرحى دون غيرها من الأوزان ذات الامتداد المقطعى الظاهر.

٦- لعل من البعيد عن التأكيد إذن أن إضافة ما استعمله شوقى من أوزان فى شعره المسرحى لما استعمله على نفس هذه الأوزان فى شعره الغنائى يحدث تباينا خطيراً فى التواترين الآنى والزمانى وتغييرا جذريا فى النسب الكلية للنفس الشعرى لشوقى وهذا ما سيوضحه الجدول التالى:

م	الوزن	عدد الأبيات فى الشعر الغنائى	عدد الأبيات فى الشعر المسرحى	المجموع الكلى	الترتيب الفعلى	النسبة (٪)
١-	الكامل	٥٠٩٧	٤٢٩	٥٥٢٦	الكامل	٢٢,٤٤
٢-	الرجز	٢٤١٣	٢٤٠٢	٤٨١٥	الرجز	١٩,٥٥
٣-	الوافر	١٩٢٢	٢٨٤	٢٢٠٦	الخفيف	١٠,٤٧
٤-	الخفيف	١٨٤٨	٧٣١	٢٥٧٩	البسيط	٩,١٤
٥-	البسيط	١٧٥٩	٤٩٤	٢٢٥٣	الوافر	٨,٩٥
٦-	الرمل	١٥٢٣	٥٤٦	٢٠٦٩	الرمل	٨,٤٠
٧-	الطويل	١٠٥٤	٤٩٠	١٥٤٤	الطويل	٦,٢٧
٨-	المتقارب	٧٦١	٧٠٤	١٤٦٥	المتقارب	٥,٩٤
٩-	السريع	٣٧٦	١١١	٤٨٧	الهزج	٢,٦٦
١٠-	المجتث	٢٦٧	٣٥٩	٦٢٦	المجتث	٢,٥٤
١١-	الهزج	١٧٠	٤٨٦	٦٥٦	السريع	١,٩٧
١٢-	المتدارك	١٥٠	٣٦	١٨٦	المتدارك	٠,٧٥
١٣-	المقتضب	١٢٤	-	١٢٤	المقتضب	٠,٥٠
١٤-	المديد	٣٧	-	٣٧	المديد	٠,١٥
١٥-	المنسرح	١٢	٣٣	٤٥	المنسرح	٠,١٨
١٦-	الزجل	٦	-	٦	الزجل	٠,٠٢

- لوحظ تراجع نسبة كل من الكامل والرجز قياساً لمجموع شعر شوقى وإن ظلا فى مرتبتيهما ولعل ذلك راجع لارتفاع نسبة استعمال شوقى الرجز إطاراً وزنياً فى مسرحياته إذ كادت تبلغ نفس نسبة استعماله إياه فى الشعر الغنائى، وشوقى فى الحالتين قد سما بالرجز سمواً لم يعادله فيه شاعر سابق ولا لاحق إذ استغل غنائية هذا الوزن وحلاوة وليونة نظمه استغلالا حسنا.
- لوحظ قفز كل من الخفيف فالبسيط عن مرتبتيهما الرابعة فالخامسة فى الشعر الغنائى للمرتبتين الثالثة فالرابعة فى مجموع شعر شوقى ولعل ذلك راجع لتنحى الوافر عن مرتبته الأصلية فى التواتر فى شعر شوقى الغنائى.

- لوحظ ثبات كل من الرمل والطويل والمتقارب مع خمسة الأبحر الأخيرة على نفس مراتبهم فى التواترين وإن اتضح تفوق كل من الرمل والمتقارب فى شعر شوقى المسرحى.
- ارتفع شوقى نفساً ارتفاعاً ملحوظاً بكل من الهزج فالمجتث فى شعره المسرحى إذ تخطيا تواتريهما فى شعره الغنائى ويعزى ذلك أيضا لقلة مقاطعهم وتناسب توقيعاتهم مع الشعر المسرحى. كما يلاحظ أن للمنسرح شأنا مع شوقى فى شعره المسرحى إذ تجاوز فى استعماله إياه نسبة الضعف عن شعره الغنائى وإن لم يكن لذلك تأثير بين فى النسبة الكلية للنفس.
- ويبقى لشوقى بعد كل ذلك بقاؤه فى إطار ما صبه القدماء من بنى وزنية حتى فى شعره المسرحى إذ لم يلمح له تجديد يذكر فى أوزان شعره وإن استغل كل إمكانيات الأوزان على ما سيظهر بإذن الله من خلال تبين خصائص استخدامه كل بحر على حدة:

خصائص استخدام الأبحر وأثر ذلك فى الإيقاع:

١- الرجز:

إن لشوقى مع هذا الوزن شأنا عجيبا إذ استعمله إطاراً وزنيا فى جميع مظاهره: موحد القافية ومتنوعها ودار فى شعره المسرحى على جميع أشكاله: تاماً ومجزوءاً ومنهوكا ومشطوراً وموحداً، وإذا كان التفوق لهذا الوزن تاما فى شعر شوقى الغنائى فإن الغلبة هاهنا لمجزوئه ومشطوره إذ تجاوز بالأول، أى المجزوء، نسبة النصف لاتجاهه لهذا الوزن إطاراً مقطعيا (٥١،٨٣٪) بينما بلغت نسبة الأخير (٢٢،٨١٪) أى ما يربو على خمس نفسه فيه وعلى كل فإن تراجع التام بالقياس للأشكال الأربعة الأخرى إنما يرجع لصلاحية هذه الأخيرة لما يتطلبه الشعر المسرحى من رشاقة إيقاعية وسرعة أداء مع تميز توقيع.

بالنظر لدوران هذا الوزن مع مسرحيات شوقى نجد أنه استعمله فيما يزيد عن نصف نفسه عليه فى مسرحية الست هدى (٤٢٠ رجز/١٥٧ بقية الأبحر) وكذلك فى مسرحية البخيلة (٣٨٨ رجز/٣٢٨ بقية الأوزان) إثباتا منه لصلاحية هذا الوزن الشديدة

لمتطلبات التعابير الاجتماعية الفكهة الخفيفة ثم تواتر نفسه عليه تباعا على هذا الترتيب (قمبيز – عنترة – على بك الكبير – مصرع كليوباترا – مجنون ليلى).

بلغت نسبة اتجاهه إليه (٣٣,٨٠٪) وهى النسبة المقابلة لبيتين وأربعمائة بيت والفين (٢٤٠٢ بيتا) أى أن ثلث نفس شوقى فى المسرحيات جاء على الرجز وحده.

عدد مقاطع الرجز التام (٢٤ مقطعا) وقد بعد شوقى تماما عن هذا الشكل مؤثرا أشكاله المجزوءة الأخرى فهبط بعدد مقاطعه وصولا لدرجة الرشاقة الإيقاعية المتماهية مع متطلبات المسرح الشعرى وإذا حاولنا ربط هذا الوزن بالمعنى المعبر عنه لوجدنا انسجاما جميلا يدور بينهما فتأمل قوله على مجزوء هذا الوزن فى مسرحية "الست هدى".

يرحمـــــه الله وإن	لم أر لـــون قرشه
عشت اثنتين معـه	لم أنتفـع بقرشـه
لو لم يمت لمت من	جخـــته وفشـــه
كأنما تسـيـــربت	عمـارة فى كرشـــه
يدب كالحلوف فى	خروجـه من قشه
وما استرحت ليلة	من طحنـه ودشـه
ومن تــلال جيره	ومن حبال "دبشـه"[1]

ظاهر جداً مدى البساطة فى استعمال اللغة عند شوقى مع هذا الوزن بما يتمشى مع شخصية من عامة الشعب وبسطائهم، ناهيك عن ذكائه فى اتخاذ مجزوء الرجز إطارا وزنيا إذ بهذا الوزن رشاقة خاصة تتسع للتعابير الشعبية التى بدت جداً فى منطقة التقفية التى احتضنتها التفعيلة الأخيرة لمجزوء الرجز لتخرجنا بها من أكاديمية لغة الشعر العادية إلى بساطة لغة الشعر الشعبى فتأمل مرتكزات التقفية (قرشه – فرشه – فشه – كرشه – قشه – دشه – دبشه) كلها من كلمات طغام البشر لا تحس فيها برفعة لغة الشعر، وإنما تحس معها ببساطة التناول والتناسب التام مع إيقاعية مجزوء الرجز وانسيابيته، فالست هدى تصف حالها مع زوج كان مقاولا فبم تأتى سوى بهذه الألفاظ؟ وبأى القوالب الوزنية تصب أقوالها؟ ليس أنسب من لغة العامة ومن رشاقة مجزوء الرجز.

---

[1]- المسرحيات: هـ ع ك ١٩٨٤م ص٦٧٨.

اما بالنظر لما يدور من تراشق بين أشكال هذا الوزن المتعددة فتأمل معطيات هذا المشهد.

فيقول أحدهم: وهذه دوباره

آخر : الشيخة الثرثاره

الأول : هلمى يا دوبارا هاتى اذكرى الأخبارا

دوباره : لا تسألونى ما الخبر مصر ترى اليوم العبر

لكن صه / حذار لا يدرين دارى

(منهوك الرجز)

مستفعلن – متفعل مستفعلن – متفعل

--ب-/ب-- --ب-/ب--

ثم تنتقل المتحدثة نفسها من منهوك الرجز إلى مشطوره فى نفس اللحظة ونفس المشهد قائلة: عارضنى الساعة فى طريق

فتى مليح الحسن والبريق

يسألها سائل: من الجنود؟؟

العجوز: لا ! من القواد

عالى المكان

ظاهر الميلاد

(مشطور الرجز)

آخر: وما أتى – ما فعلا؟؟

العجوز: عانقنى وقبلا ← منهوك الرجز

متفعلن – مستعلن مستعلن – متفعلن

الأول :وأين؟ فوق فمك الدرى

آخر :أو من على جبينك البدرى

آخر :أو فوق خد مثل روث البغل

الأول :أو فوق ذقن مثل كعب النعل

العجوز: أهذه نجدتكم يا فتيه

أهكذا تحمى بمصر النسوه

يا أسفا على القرون الخاليه

يا أسفا على النفوس العاليه

(مشطور الرجز)

مستعلن – مستعلن – مستفعلن

-ب ب-/-ب ب-/--ب-

احدهم [ويرى شخصا مقبلا]

هذا أها، من أين جئت؟؟*

مستفعلن – مستفعلان

كيف انت يا أها[1] ؟؟ ← مجزوء الرجز

مستعلن - متفعلن

إن لشوقى براعة خاصة فى التنقل بين مختلف البنى الوزنية لأشكال الرجز المختلفة إذ انتقل ببراعة لا تشعر المتلقى العادى بالخروج عن قارية الإطار من مقدار إلى مقدار وإن كانا على نفس الوزن إلا أنهما اختلفا كما مقطعيا وصوتيا على السواء، لكن شوقى أدار منهوك الرجز فى التراشق الحوارى فى المستهل ببراعة ثم انتقل إلى مشطوره ذى التفاعيل الثلاث فأدار به جملتين حواريتين ثم عاد لمنهوكه فى تدخل حوارى آخر ثم انتقل لمشهد تهكمى تناسبت معه امتدادية المشطور – ثم يختتم بمجزوء هذا الوزن مثبتا طواعيه هذا الوزن بجميع أشكاله لإدارة جمل حوارية تصف مشهداً تعبيريا بعينه يصعب التقافز به عبر عطاء وزن آخر إذ لإيقاعية أشكال الرجز المجزوءة مسافات تكتلية ذات خصوصية وتميز يظهرها أكثر استعمال شوقى موحد هذا الوزن حين يستعمله النوب فى إنشادهم فرحين بفك أسرهم قائلين:

النوب جيل – حرّ أصيل ،، يقضى الديون

نحن الأسود * حمر الجلود ،، حمر العيون

لنا لبد * من الزرد،، هى الحصون

نفشى القتال – ولا نبال ،، طعم المنون[2]

مستفعلان ،، مستفعلان ،، مستفعلان

--ب--،،--ب--،،--ب--

لعل منشأ الانسياب النغمى هو ذلك التذييل الرائع الذى أطال به شوقى المقطع الأخير فمد إيقاع النغمة الأخيرة جاعلا لها القا إيقاعيا تنغيميا خاصاً، ولعل فى ذلك التلاعب بالمقادير إمتاعاً يتناسب مع حركية الإنشاد، وامتداد صوت التغنى أما الرجز

1- المسرحيات: ص٤٢٤ – مسرحية قمبيز.

2- المسرحيات: ص٤٢٦.

التام فقد دار فى استعمالات شوقى بنسبة (٤,٢٣٪) وهى نسبة جد ضئيلة فهو أنسب إلى الشعر التوجيهى أو التاريخى وليس الشعر المسرحى محله لحاجة هذا الأخير إلى حركية أداء خاصة يفتقد امتداد التمام بعض خصائصها لذا كان اللجوء للمجزوءات من هذا الوزن أحد وقعا.

٢- الخفيف:

وقع هذا الوزن فى واحد وثلاثين بيتا وسبعمائة أى ما يعدل نسبة (١٠,٢٨٪) من مجمل شعر شوقى المسرحى، وقد استعمله شوقى فى شكليه التام والمجزوء ولعل سر ظهور هذا الوزن أولا كونه متنوع التفاعيل مما يعطى فرصة أكبر لإيقاعية التحاور، ثانيا كونه قليل المقاطع إذ ينضم للمجموعة الرابعة وهى ذات الأربعة وعشرين مقطعا التىتصدرت شعر شوقى المسرحى.

استأثرت رائعة على بك الكبير بأعلى نسبة تواتر لهذا الوزن، لكن الملاحظ أن التباين بين نسب الإستعمال فى المسرحيات جميعها ليس كبيراً، وقد جاء الترتيب هكذا (قمبيز – مصرع كليوباترا – مجنون ليلى – عنترة – البخيلة – الست هدى) ولعل من الملفت للنظر هو ورود شكلى هذا الوزن فى جميع أعمال شوقى المسرحية إذ لم يخل عمل من مجزوء هذا الوزن وتامه على السواء. ولنتأمل استغلال شوقى عطاء هذا الوزن فى قوله عليه:

بشر سافرا: بخ بخ! ابن ذريح خاطب
ابن ذريح ← اسكت فلست للمروءات أخا

"ليلى غاضبة"

فيم هذا الكلام يا ابن ذريح؟؟

"ابن ذريح"

اتقى الله واقصدى فى التجنى

"ليلى"

ما تجنيت

"ابن ذريح"

بل ظلمت – دعينى احسن الذود عن صديقى وخدنى

"ليلى"

أنا أولى به وأحنى عليـــه لـو يداوى برحمتى والتمنى

يعلم الله وحــده مـا لقيس من هوى فى جوانحى مستكن

إننى فى الهوى وقيساً سـواء دنْ قيس من الصبابــة دنى

أنا بين اثنتين كلتاهما النــا ر فلا تلحنى ولكن اعنــى

بين حرصى على قداسة عرضى واحتفاظى بمن احب وضنى

صنت منذ الحداثة الحب جهدى وهو مستهتر الهوى لم يصنى

قد تغنى بليلة الغيــل مــاذا كان بالغيل بين قيس وبينى؟

كل ما بيننا ســـلام، ورد بين عين من الرفاق وأذن

وتبسمت فى الطريــق إليه ومضى شأنه وسـرت لشأنى

تهب بالسامرين وقد بلغ بها الغضب أقصاه

أوغل الليـ/ل فلنقم

فاعــلاتن – متفعـلن ابن ذريح متوسلا

بل رويداً واسمعى (ليـ/ل)

- ب - -/ب - ب - فاعــلاتن فاعــلاتن

- ب - - - ب - -

"ليلى" خل عنـ/ى دعنى إلا[1]

متفعــلن – فعلاتــن

ب - ب -/ ب ب - -

إن لعتبى الأحبة لغة خاصة، ولتغزلهم لغة أخص، ولدلهم لغة لا تظهرها أحرف الضاد، وإن لتداخل تفاعيل الخفيف خفة، ولتراسلها ألقا، فتأمل الشد والجذب بين كل من بشر وابن ذريح، ثم بين ابن ذريح وليلى التى فرض غضبها عليها استعمال لغة متقافزة – صاخبة – غاضبة – لها صليل سيف فارس نبا عن قصده، مما جعلها تنفرد بمعظم المشهد مخلية حلقة التحاور، وعارضة حالتها التى يؤجج موقفها من قيس وموقف قيس منها نارها، فهى بين أمرين أحلاهما مر، ومرهما صبر وليس أنسب لعرض الحالين من بحر متلاقح التفاعيل متنوعها تتشابك تفاعيله فى التحاور تارة وتستقل تارات مخلية المجال

[1]– المسرحيات – مجنون ليلى: ص ١٢١/١٢٢.

للعرض ثم تعود لتتعانق مرتفعة بصوتها مع تأزم الموقف وهمة ليلى بالانصراف وترجى ابن ذريح لها بالبقاء.

اما مجزوء ذلك الوزن فقد استطاع شوقى أن ينغمه على كل لون فوجدناه يستعمله على لسان كليوباترا حين بدت مناجية نفسها قائلة:

نام "مركو" ولـم انم	وتفـــردت بالألـــم
ليت جرحى كجرحه	لقى المـــوت فالتـــأم
قـاتـــل الله ماضيا	قتل المفـــرد العـــلم
انطـوان انفض الكرى	ســـاعة وانقل القدم
قم كأمس اغنم الهوى	واشـرب الراح بالنغم
وتخير عـــلى المنى	وتمتع من النعـــم
واغمر الأرض بالقنا	وتغلـــب على الأمم
وقد الخيل فى الوها	د ووثبا إلى القمـــم
أيها العيـ/ن أبصرى	إنما كنـ/ت فى حلـم[1]
فاعـلاتن – متفعلن	فاعـلاتن – متفعلن
-ب--/ب-ب-	-ب--/ب-ب-

نجد أن شوقى، على الرغم من استعماله مجزوء هذا الوزن إلا أنه استطاع بث جميع زفرات نفس ارقها الشجن وأمضها الحزن، فاختارت لنفسها قالبا مكتنزا بتنغيم له خصوصية الكمان، وجعل الحوار فيه داخليا بين كليوباترا ونفسها ولكنه جعل أثر هذا التوقيع خارجيا بحيث يحدث انعكاسه صدى له شجن رفيع يدفع إلى البكاء، وقد جعل بكاء كل من هيلانة وشرميون وصيفتى كليوباترا ظلا للوحة التى أبداها تنوع تفاعيل مجزوء الخفيف فسيفساء أصوات متقافزة برفق واتئاد نادرين، وهذا عين فعل الإبداع.

---

[1]- المسرحيات- مصرع كليوباترا: ص٥٢٣.

٣- المتقارب.

إن لهذا الوزن رشاقة وخفة تغريان بالنظم عليه، وتحملان على اتخاذه إطاراً وزنياً، وقد راق لشوقى فى شعره المسرحى جداً فاحتل المرتبة الثالثة فى نسبة التواتر بمعدل (٩,٩٠٪) وقد ورد كله فى شكله الموحد فقط، ولم يخل عمل مسرحى لدى شوقى من هذا الوزن وجاء ترتيب تواتره فى أعماله هكذا – (مجنون ليلى – مصرع كليوباترا – على بك الكبير – قمبيز – عنترة – البخيلة – الست هدى) ولعل خفة هذا البحر وما به من ساذجية إيقاعية كانا من مغريات شوقى التى دفعت به إلى أن يصبه فى أربعة أبيات وسبعمائة هى نفسه فيه، ولعل من جميل نظمه عليه قوله:

"منازل"

دعونى

"بشر من المنبر"

دعونى فلابد لى

"رجل"

أناتك

"بشر"

لابد أن أقتله

"منازل"

دعونى

"بشر"

دعونى

"رجل"

دعوه اتركوه

"آخر"

ومن كتف النذل أو كبله

"منازل"

دعوني

"رجل"

- دعوه

"آخر"

كلا البطلين

يقول الوعيد ولن يفعله

"بشر"

دعوني

"رجل"

تقدم

"منازل"

دعوني

"رجل"

انطلق

"بشر"

دعوني

"رجل"

جثة

"منازل"

دعوني

"رجل"

امش له

"آخر"

تنحوا وخلوا سبيليهما ... ولا تخشوا الوقعة المقبله

"بشر"

منازل فى عقله كامل

"منازل"

وعقلك يا بشر ما أكمله

"بشر"

أتنزو على الحى نزو الديوك ... ونقفز كالأكبـــش المرسله
وتفلق رأســى كرمـــــانة ... وأفلق رأســك كالحنظـله
فماذا يرد عليك العـــويل ... وماذا انتفـــاعى بالولوله

"زياد"

منـــازل كنت كثـــير الكلام ... ووالله ما قلـــت إلا الكذب

"صوت"

أتـــزعمه كاذبا يـــا زياد ... وقد زاد عن حرمات العرب

"زياد"

رويدك لا تنخـــدع يا فتى ... ولا تأخذ الأمر دون الســبب
فلم يبغ إلا خداع الجموع ... وجلب الظنون وخلق الريب
وأثر فيــكم وفى آخرين ... وأفرغ فيكم ســموم الرقب

أصوات

يريد ليحظى بليلى

"زياد"
نعم

"صوت"
تكلم

"صوت آخر"
أبن

"ثالث" إن هذا عجب

"زياد"

سلوه ألم يك يغشى الندى ... ويطلب ليلى أشد الطلب

صوت يخاطب المهدى

إذن كان يخطب ليلى؟؟

المهدى
نعم

"صوت"

إذن قد تجنى

صوت آخر

إذن قد كذب

"زياد"

منازل قل لهمو كم ضرعت لليلى وكم أعرضت لم تجب[1]

فعولن – فعولن – فعولن – فعولن - فعولن - فعولن – فعولن – فعولن – فعل

ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ب-

بشيء من الاطمئنان نستطيع الجزم بأن المتقارب أصلح الأوزان لذلك التراشق الحوارى السريع والمصحوب بانفعال حاد، إذ توافقت رشاقة تفعيلته الموحدة "فعولن" وبساطتها التعبيرية مع متطلبات التقافز الإيقاعى التى أظهر كل من بشر ومنازل حقيقة زياد جلية أمام الجميع فى مشهد زاده إيقاع المتقارب حدة وحباه إسراعا إيقاعيا له وقع جميل حتى لكأننا انخرطنا فى المشهد لجماله وسرعة عرضه حتى لكأنه شريط ممتد يعرض أمام أعيننا لنرى خيالات شخوصه. ومن هذا المنطلق حكمنا له بالنجاح فى استغلال رشاقة المتقارب.

٤- الرمل:

قيل إن به لينا وضعفا يتناسبان مع شجى الكلم، وهامس اللفظ، أداره شوقى فى شعره المسرحى باقتدار فنى عجيب فشغل به فراغ المرتبة الرابعة بنسبة (٧,٦٨٪) وهى النسبة المقابلة لستة وأربعين بيتا وخمسمائة،، وقد استعمله شوقى بشكليه التام والمجزوء فى كل أعماله المسرحية ولكن اللافت للنظر أن مجزوءه قد تخطى فى نفسه تامه (٢٥٢ : ١٩٤) وهذا أمر به غرابة ليست نابية عن التفسير إذ إن شوقى كان أميل فى شعره المسرحى إلى ما قصرت مقاطعه من الأوزان فتأمل قوله على مجزوء الرمل واصفا تمهيد كليوباترا لصدرها لتلقى لدغة الأفعى:

---

[1]- المسرحيات: ص١٥٨-١٦٢.

يا ابنتى ودى.. هلما.
غللانى.. طيبانى.
البسانى حلة.. تعـ
من ثياب. كنت فيهـا
ناولانى التاج.. تاج الشمـ
وانثرابين يدى عـــر

زينانى.. للمنيـه
بالأفاويه.. الزكيه
حب أنطونيو _ سنيه
أتلقـاه.. صبيه
ـس. فى ملك. البريه
شى. الرياحين البهيه[1]
ثم تموت بين وصيفتيها

لكأن شوقى هنا أراد أن ينقل لنا بالصوت والصورة لحظات توديع كليوباترا الحياة فاتخذ من امتدادات مجزوء الرمل مساقاً تعبيريا محدثا بتقسيماته فجوات صمت تعدل الحيز الزمنى لزفرات الاحتضار الأخيرة، كما استغل وفرة مدود ذلك الوزن فى الإيحاء بذلك الاحتضار، إذ لن يتناسب مع أنات النزع سوى وزن له امتداد صوتى رحب، وله تكرر منتظم بعيداً عن إجهاد المزاوجة، كما أن له قصراً تنغيميا يصنعه الجزء الذى نجح شوقى عن طريقه فى نقل أنفاس كليوباترا المحملة بالأسى على ما كان من حالها — على حين أن تام هذا الوزن يستعمل فى محفل آخر يمتلئ رقة ويعج إحساسا فتأمل قول عنترة لعبلة:

أنا يا عبلة عبد فى الهوى
اطلبى الإيوان أحمله على
أوسلينى الهرم المشهور يا
أوسلينى البيد مهراً أو سلى
أو تعالى فخذى أشرف ما
رب خيل قدت حتى قادنى
وليوث صدت حتى صادنى
قد رعيت النجم حتى ملنى
أشتهى طيـ/فك فى حلـ/م الكرى
فاعلاتن — فاعلاتن - فاعلن
-ب--/ -ب--/ -ب-

وأنا يا عبل فى القربى ابن عم
راحتى كسرى وهامات العجم
عبل أجلب لك من مصر الهرم
ما وراء البيد مـن حمر النعم
قلد الإنســان سيفى والقلم
وحوى رقى بنــان كالعنم
رشأ القاع ورعبـوب الأكم
وتعهدت الدجى حتى سئم
فيقول الـ/ليل لى أيـ/ن الحلم؟؟
فعلاتن — فاعلاتن — فاعلن
ب ب--/ -ب--/ -ب-

---
[1]- المسرحيات: ص٥٤١.

لقد صلح تام الرمل تماما لوصف المشهد الدائر بين الحبيبين إذ لم يرق هذا الوزن كثيراً لشوقى ليدير عليه حواراً، إنما استغل غنائيته للوصف التعبيرى القائمة على الإنشاد المنفرد، حتى لكأنك أمام قصيدة تلقى ولست أمام بنية حوارية بطلاها عبلة التى توارت فى ذلك المشهد، وإن كان الكلام لها، وعنترة الذى انفرد ببطولة المشهد كشاعر له معجمه الخاص، وطريقته فى التعبير، وحسن استغلاله لمعطيات ذلك الوزن الذى اغرت انسيابيته عنترة فنظم عليه سبعة عشر بيتا متتاليا نفث فيها معظم أحاسيس الغرام بينه وبين محبوبته عبلة، وهذا هو العطاء الحقيقى لهذا الوزن من وجهة نظر شوقى حتى وإن جافت ما يجب أن يكون.

٥- البسيط:

وزن له ثقله فى شعرنا العربى، يتيح له تنوع تفاعيله التربع فى كل عصر أدبى ويمكنه تنوعه من الظهور فى أكثر من زى، استعمله شوقى فى أشكال ثلاثة — تام ومخلع ومشطور، أما الأولان فلم يخل منهما عمل مسرحى، دليل طواعية وبرهان انسياب، بينما انفردت مسرحيات (قمبيز وعنترة ومجنون ليلى)بإيراد ستة وسبعين بيتا لمشطوره الذى أبدى دلالا فى كل شعرنا الحديث، وإن لم يخل منه الشعر المسرحى لدى شوقى — والبسيط عامة عمدة المجموعة المقطعية الثانية ذات التفاعيل الثمانى والعشرين، احتل فى مسرحيات شوقى المرتبة الخامسة بنسبة (٦,٩٥٪) هى النسبة المعادلة لأربعة وتسعين بيتا وأربعمائة تجاوز مجزوؤه عليها قسيميه تواترا. ومن أروع ما قاله على تام هذا البحر فى مسرحية عنترة:

عنترة:

يا عبل سامحنى فى قربكم زمنى	وشاء ريب الليالى أن نعيش معا
يا بيد هى اشهدى أعراس عنترة	ويا سباع تعالى هنئى الســـبعا

عبلة:

التام فى عامــر شملى بعنترة	وكان ظنى فى شملى به انصدعا
قد اجتمعنا على عرس وفى فرح	كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا
إنى وضعت بنانى فى يدى أسد	لو مر مخلبه فوق الصفا خشعا
سام القبائل إجلالــىَ وملكنى	عقائل القيد حتى صرن لى تبعا[1]

---

[1]- المسرحيات- ص١,٠٤.

لعل الحبكة التامة والرصانة هما سيدا الموقف إذ للبسيط جلال ليس لغيره من الأوزان لذا تناسب مع فخم التعابير وجزل الألفاظ ومن هنا كان نجاح شوقى فى صب هذه التعابير المعبرة عن ختام قوى لمسرحية عنترة التى استهلها بالطويل وهو بحر ذو أبهة وجلال وختمها بالبسيط التام دون أن يجزئه فى جمل حوارية تحتوى تكتلات إيقاعية بعينها كما أتى بما يتناسب مع الموقف والمتحدثين من ألفاظ وصبتها كلها فى قالب البسيط فلم نعثر على نبو ولا معاظلة إنما استقامة وحدة وقع وروعة تصوير ودقة توقيع. أما مخلع ذلك الوزن الذى كانت له الغلبة الظاهرة فقد أداره شوقى باحتراف الصانع الماهر واستعمله فى السرد والحوار على السواء وببراعة ومن أمثلة استعماله فى الجمل الحوارية هذا المشهد من مسرحية على بك الكبير[١].

يقبل جندى ويقول لمحمد بك:

مولاى عندى أخبار سوء وقفن فى فىّ فهو حائر

محمد بك: أنت رسولٌ

الجندى: أجـل

محمد بك: فخير بين إلام القتال صائر؟؟

الرسل لا يسألون عمـا بعد المناعى ولا البشائر

الجندى: مولاى

محمد بك: ماذا؟؟ عجل – تكلم

الجندى: دارت على جيشنا الدوائر

محمد بك: وما الذى كان من علىٍّ

الجندى: أعين فى أمره بضاهر

محمد بك: وفاز؟؟

الجندى: فى أول التلاقى بقوة الشام والعشائر

محمد بك: إذن هلكنا؟؟

جندى آخر وهو داخل: لا يا أميرى بل أنت ناج بل أنت ظافر

محمد بك: من قال ذا/

الجندى: شاهدا/عيان/ *

---

[1]- المسرحيات – ص٦٣٢، ٦٣٣.

محمد بك: من أين؟؟ مم/ن؟؟

الجندى: من الـ/عساكر/

مستفعلن – فاعلن – فعولن

-- ب - /- ب -/ب --

مستفعلن – فاعلن – فعولن

-- ب - /- ب -/ب --

لا مراء فى أن تنوع التفاعيل بين انقباض وانبساط كان من أهم مقومات استعمال شوقى هذا الوزن وإدارته له بشكل حوارى به فنية رفيعة، فعلى الرغم من كون اللغة لغة عادية، وقريبة إلى تعابير البسطاء إلا أن حرفية الصياغة كان لها دور فى التلوين الإيقاعى لهذا المشهد. أما مشطور هذا الوزن فبه رشاقة مغرية، وخفة تسبى إليها متذوقة الشعر الجميل وتصلح للحداء كقول شوقى عليه فى مسرحية عنترة[1].

قد كمل الأنس — قد جرت الكأس

قوموا اطربوا عبس

قد كمل السامر — ورنم الزامر

قوموا اطربوا عامر

غناء:

يا عبل حيينا — إنا محيوك

هاك الرياحينا — ينفخن عن فيك

يا عبل يا حره — يا ملكة الغيد

اصبحت كالدره — فى مفرق البيد

مستفعلن/فاعل — مستفعلن/فاعل

-- ب -/-- — -- ب -/--

إن للتطريب أصولا، وإن لأصوله أناسا يدرون ما باللغة من معطيات فنية، وما للغة من تدخلات فى التلوين الإيقاعى وبخاصة عندما يكون الشاعر واعيا ملما بمدى مساهمة الوزن الشعرى فى إبداء التجربة للنور.

---

[1]- المسرحيات – ص٩٤.

٦- الطويل:

وصفه القرطاجنى بأنه من الأعاريض الفخمة الرصينة التى تصلح لمقاصد الجد" وقيل: إنه أصلح الأوزان لسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، ولعل قربه من القصصية كان عاملا من عوامل كثرة تواتره فى شعرنا القديم، والجميل أن نفس نسبة هذا الوزن فى شعر شوقى المسرحى هى نفسها فى شعره الغنائى (٦،٨ : ٦،٦٪) وهو فى شعره المسرحى قد احتل المرتبة السادسة بمعدل تسعين بيتا وأربعمائة جاء ترتيب استعماله هكذا (مجنون ليلى – على بك الكبير – مصرع كليوباترا – عنترة – قمبيز – ثم البخيلة، فالست هدى) وهو كبحر لم يلتمس فيه شوقى الصلاحية الكافية للمشاهد الحوارية إذ تقلصت عليه تقلصا ملحوظا بينما وجدناه يتركز فى مشاهد السرد الخاصة بالوصف أو نقل الأحداث أو تصوير المشاعر ولك أن تتأمل وصف العاشقين عنترة والمجنون لمشاعريهما على الطويل إذ يقول الأول:

سلى الصبح عنى كيف يا عبل أصبح ... وأين يرانى نجمه حـين يلمح
أفى خيمتى كالنـــاس أم فى بيوتكم ... أبث الخيام الشـــوق وهو مبرح
أقبل أطنـــــاب البيـــوت وربمـــا ... تلفت عن منهلة الدمـــع تسفح
أرى بوقوفى فى ديـــارك راحــــة ... كما يستريح ابن السبيل المطرح
أبوك غرير القلب لم يعرف الهـــوى ... ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح[1]

على حين نرى الأخير يقول:

سجا الليل حتى هاج لى الشعر والهوى ... وما البيد إلا الليل والشعر والحب
ملأت سماء البيـــد عشقا وأرضــــها ... وحملت وحدى ذلك العشق يارب
ألم على أبيات ليـــلى بى الهـــــوى ... وما غير أشـــواقى دليل ولا ركب
وباتت خيامى خطـــوة من خيامها ... فلم يشـفنى منها جوار ولا قرب
إذا طاف قلبى حـــولها جُنّ شوقـــه ... كذلك يطـفى الغلة المنهل العذب
يحن إذا شطت ويصـــــبو إذا دنت ... فياويح قلبى كم يحن وكم يصبو[2]

1- المسرحيات: ص٧.
2- المسرحيات: ص١٢٣، ١٢٤.

لك أن تقارن بين صبح عنترة وليل المجنون، بين نجوم عنترة وسماء المجنون، بين خيام عبلة فى شعر عنترة وخيام ليلى فى شعر المجنون، بين قرب عنترة وقرب المجنون، بين شفاء عنترة وشفاء المجنون، الذى تفوق فيه الأخير تفوقا ظاهراً فعلى حين يشفى الأول بوقوفه فى ديار عبلة" يشفى الأخير بحلوله فى ديار ليلى وذلك بالفعل هو جنون العشق والرائع فى كل ذلك هو استيعاب الطويل كل هذه المشاعر، بل وإتاحة الفرصة كاملة لأن يوقع كلا الشاعرين فيه ما أرادا من رائع التعابير، وهامس الكلم إذ به رحابة تكفى لاستيعاب مشاعر الكون كلها، وإذا أردت استبيان مدى تماسك تفاعيل هذا البحر فتأمله فى مشهد حوارى دار بين ليلى والمجنون:

ليلى

أحق حبيب القلب أنت بجانبى ... أحلم سرى أم نحن منتبهان؟

أبعد تراب المهد من أرض عامر ... بأرض ثقيف نحن مغتربان؟

قيس

حنانيك ليلى ما لخل وخلة ... من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قربت منك منزلى ... وكل مكان أنت فيه مكانى

ليلى

فما لى أرى خديك بالدمع بللا ... أمن فرح عيناك تبتدران

قيس

فداؤك ليلى الروح من شر حادث ... رماك بهذا السقم والذوبان

ليلى

ترانى إذن مهزولة قيس؟ حبذا ... هزالى ومن كان الهزال كسانى

قيس

هو الفكر ليلى، فيمن الفكر؟؟

ليلى

فى الذى ... تجنى

قيس

كفانى ما لقيت كفانى

ليلى

أأدركـ/ت أن السهـ/م يا قيـ/س واحد ... وأنا / كلينا للـ/هوى هـ/دفان؟؟[1]

فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن ... فعولن – مفاعيلن – فعولن - مفاعل

ب--/ب---/ب--/ب-ب- ... ب-- /ب---/ب--/ب--

تأمل كيف نجح شوقى فى اتخاذ الطويل إطاراً موسيقيا لهذا المشهد الحوارى وكيف أنه أعطى الوزن حريته، وأتاح للحبيبين فرصة التخاطب فلم يحدث بينهما

---

[1]- المسرحيات: ص١٩٨، ١٩٩.

مقاطعة إلا فى البيت قبل الأخير وذلك لحاجة دلالية وهو استبيان حقيقة هزال ليلى بسبب فكرها الدائم فى حبيبها الذى تجنى عليها وظلمها بتشبيبه الدائم، ونظراً لأن كل حبيب فى حاجة لسماع أكبر قدر من كلام حبيبه إليه فلم يكن ليصلح لهذا الأمر سوى وزن لا يصلح لأن يجزأ، ولا يتسع للمشاهد الحوارية، وبه امتداد وسعة صدر تكفيان لنقل الأحاسيس لذا كان اختيار شوقى الطويل إطاراً وزنيا ليستقل كاملا، بالمعنى مجملا بلا تجزئة ولا تناوح بين بين،، ولعل ذلك أحد أسرار الإمتاع فى هذا المشهد.

٧- الهزج:

بتفاعيله حدة ،، وبامتداداته خشونة ظاهرة يصلح للسرد والحوار على السواء يستعمل تاما فقط صاغ شوقى عليه فى شعره المسرحى ستة وثمانين وأربعمائة بيت (٤٨٦ بيتا) مثلت نسبة (٦,٨٤٪) وتقاربت نسب استعماله فى ثلاثة الأعمال الأولى، التى تناءت تواتراً مع أربعة الأغراض الأخيرة ومن أمثلة استعمال شوقى إياه فى مشهد وصفى يقوم على السرد قول أولمبوس يصف كليوباترا وهى ميتة:

جبين مشرق الغرة ووجه ضاحك نضره
وعينان كأن المو ت فى جفنيهما كسره
وهذا فمها تبدو الـــــمنايا عنه مفــتره
ولكن قيصر ادن انظر هنا السر هنا العبره
فبين السحر، والنحر كمثل الخدش من إبره
مكان الناب من صلٍّ شديد اليأس والشره
[تلدغه الأفعى]
إلهى — قيصرى — آه لقد مست يدى جمره
سرى السم بأعضائى وعمت جسدى فتره
وجاءت سكرة الموت فلا صحو — من السكره[1]

تلاحظ بطء الحركات فى المقطع الأول، مقطع وصف الملكة، كما أن هناك تصاعداً فى استعمال الأصوات والمقاطع على السواء، إذ كلما دنا أولمبوس من موضع اللدغة نجده

1- المسرحيات: ص٥٤٦، ٥٤٧.

يحتد فى استعمال الكلمات ذات المقاطع المتقافزة، وهذا يلمح أكثر فى المقطع الثانى بعد أن يلدغ إذ نجد إسراعا فى استعمال الكلمات ينم عن فجائية كانت مخفية "إلهى – قيصرى – آه" تقافز وإسراع ظاهرا الدلالة، بينا التأثير ثم هبوط وبطء وانكسار حدة وخفوت وقع وانبساط حركات ينم عن الوصول لقدر محتوم هو الموت الأبدى.

أما الهزج فى المشاهد الحوارية فتجد فيه تكتلا تشطيريا بديعا إذ إن قلة التفاعيل من بواعث ذلك الترابط إذ لا يعد من اللائق كثيرا أن يفصل بين تفعيلتين فقط فى تراشق حوارى فتأمل استقلال كل جملة حوارية إما ببيت كامل أو بشطر كامل فى مثل قوله:

أنطونيو:	فياما نشرب الخمرا	على حب كليوباترا
كليوباترا:	على حبك أنطونيو	على الجيش على مصرا
قائد روماني:	على روما	
كليوباترا:	دعوا روما	ولا تجروا لها ذكرا
	فما أنطونيو منها	وإن كان ابنها البكرا
	ولكن تحت أعلامى	يقود البر والبحرا
القائد:	أحق مارك أنطونيو	س من رومية تبرا؟؟
	[تنظر إليه كليوباترا فيقرا فى عينيها ما تريد]	
أنطونيو:	أجل أتبع مولاتى	ولا أعصى لها أمرا
كليوباترا:	على حبك أنطونيو	
أنطونيو:		ثلاثا أربعا عشرا
أنشو:	وإن شئت فعشرين	إلى ما فوقها سكرا
	وإن شئت/من الدنيا	وصلنا السك/ـر للأخرى
	مفاعيلن – مفاعيلن	مفاعيلن – مفاعيلن
	ب---/ب---	ب---/ب---

وعلى هذه الشاكلة من التلاقح الإيقاعى فى الاستعمالين السردى والحوارى كان دوران شوقى مع الهزج ذى الطبيعة النظمية الإنشادية الخاصة.

٨- الكامل:

على الرغم من انه عمدة أوزان شوقى ومدرسته إلا انه لم يرق لشوقى قالبا يصب فيه تجاربه المسرحية ودليل ذلك تراجعه لمرتبة متأخرة إذ لم يصغ شوقى عليه سوى تسعة وعشرين بيتا واربعمائة مثلت نسبة (٦,٢٪) ولكن الجميل انه أثبت حضوراً فى جميع أعمال شوقى بشكليه التام والمجزوء وإن كانت الغلبة للأول على الأخير، وتركز معظم تواتره فى مصرع كليوباترا ثم عنترة فعلى بك الكبير فمجنون ليلى، كما أثبت المجزوء دون التام صلاحية للمواقف القائمة على التراشق الحوارى،، وكان حضور التام أكثر فى المواقف التى تتطلب السرد ونقل الأحداث والمشاعر التى تعتمد الصور الفنية معيار عرض فتأمل استعماله التام منه فى قوله على لسان كليوباترا بعد أن ألقت على الإسكندرية النظرة الأخيرة:

نجمى يحدثنى بوشك أفوله … إسكندرية هل أقول وداعا؟

وشيت برك جدولا وخميلة … وكسوت بحرك عدة وشراعا

وأنا اللباة وقد ملأتك غابة … وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا

قد خفت من بعدى عليك ممالكا … يطلقن فيه الفاتحين سباعا

يأتين زرعك بالرياح عواصـــفا … ويجئن ضرعك بالذئاب جياعا

فإذا الحضا/رة بعد طو/ل بنائها/ … قد دك ركـ/ن بنائها/ وتداعى[1]

متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن … مستفعلن – متفاعلن – متفاعل

ب ب - ب -/ب ب - ب -/ب ب - ب - … - - ب -/ب ب - ب -/ب ب - -

بمطالعة خواتيم مصرع كليوباترا نجد أن معظم مواقف الأسى التى تعرضها الملكة حال توديعها كل شىء يستعمل فيها شوقى الكامل التام إطاراً وزنيا وذلك لصلاحيته واتفاقه مع المواقف العاطفية والنفسية ولجمعه بين الفخامة والرقة، فالموقف المعروض فخم، وحال الملكة تقتضى الرقة سواء فى العرض أو فى التعبير، وعلى كل فإن الكامل، حتى مع ندرة استعمال شوقى إياه فى شعره المسرحى إلا انه ظلت له هيبته، وبقى له حضوره الفنى الممتع، أما استعمال شوقى مجزوءه فى مشهد حوارى فنراه حين يقول:

1- المسرحيات: ص٥٢٤.

زينون محدثا نفسه فى ركن قصى من أركان المكتبة:

أما الشباب فقد بعـد	ذهب الشباب فلم يعد
ويحى أمن بعد السنيـ	ـن وقد مرون بلا عدد
أو بعد طول تجاربى	ومكان علمى فى البلد
تجنى الحسان علىَّ ما	لم تجن قبل على أحـد

ديون [هامسا إلى زميليه]

حاب – ليسياس، اقسمْ	أن زينون مغـرمْ
فضح الشيخ حبـه	والهوى ليس يكتم
ليسياس: بمن الشيخ مولـع	ليت شعرى متيم؟
ديون: وبمن جن يا ترى؟	
حابى [ضاحكاً]	كل خاف سيُعلمْ

زينون مستمرا فى حديثه نفسه

مالى جننت فصرت أتهم الشباب وأضطهد

لم ألق رأساً فاحما	إلا حملت له الحسد
ووجدت لاعج غيرة	بين الجوانح يتقد
فكأن ظلمة شعره	فى مقلتى هى الرمد
وكأنما / سرقت ذوا /	ئبه شبا/بى المفتقد[1]
متفاعلن - متفاعلن	متفاعلن - متفاعلن
ب ب - ب -/ب ب - ب -	ب ب - ب -/ب ب - ب -

شأنه شأن الهزج، وهما سباعيا التفعيلة لما يصلحا لأن يجزءا تجزئـة حواريـة مثـل الأبحر متعددة التفاعيل أو منبسطة المدى، لذا وجدنا أن معظم جمله الحواريـة تستقل بشطر كامل، وقد دار الحوار هنا على محورين – حوار داخلى بين زينون وذاته وقد تجلى

---

[1]- المسرحيات: ص٤٥٨-٤٥٩.

ذلك فى المشهدين الأول والأخير لذا لم تصلح فيهما التجزئة، أما المشهد الأوسط فقد أداره شخصان لذا ظهر فيه التلاقح الحوارى وإن كان حاداً وقليلاً.

٩- المجتث:

قيل إن بهذا البحر طيشا ينبع من كون تفعيلتيه غير متحدتى السمات الإيقاعية إذ لكل منهما استقلالية موسيقية تتميز بها عن نظيرتها ومن هنا كانت علة ندرته فى شعرنا العربى ومن هنا أيضا كان تأخره فى سلم التواتر فى استعمالات شوقى على الرغم من تناسب قلة مقاطعه مع الشعر المسرحى، وقد نظم شوقى على هذا الوزن تسعة وخمسين بيتا وثلاثمائة تمثل (٥,٠٥٪) من شعره، ولم يخل عمل من ذلك الوزن الذى أثبت دورانا حسناً مع كل أعمال شوقى المسرحية، وإن كان تركزه أكثر فى رائعتى شوقى قمبيز ومصرع كليوباترا فتأمل هذا الوزن فى ذلك المشهد الحوارى:

منا: انظر أحامس	
أحامس: ماذا؟	
منا:	فرعون بين صحابه
أحامس: وما ترى من عجيب	ماذا بفرعون ما به
منا: انظر تجده إلهاً	فى عبقرى ثيابه
أحامس: لا تلق بالا إليه	ولا إلى أذنابه
غدا يصب عليهم	قمبيز سو/ط عذابه[1]
متفعلن / فعلاتن	مستفعلن / فعلاتن
ب-ب-/ب ب--	--ب-/ب ب--

---

[1]- المسرحيات: ص٣٨١.

تشعر فى ذلك الوزن بصلاحية للغة الحوار لكن يصعب - نظرا لتباين معطيات موسيقى تفاعليه - تجزئة موسيقاه لتكتلات حوارية أو جمل قولية متعددة لذا وجدنا أن كل جملة تستهلك بيتا كاملا أو بيتين، وقد أثبت هذا الوزن أيضا صلاحية كبرى للإنشاد إذ استغل شوقى عطاءه الموسيقى فى أكثر من موقف لصياغة الأناشيد وعلى نحو ذلك قوله:

فرعون أنت الرفيع	أنت العظيم الشأن
وأنت سـد منيـع	من جارف الفيضان

****

وأنت كالصخر تحـمى	من نكبات العواصف
من قاطع الطرق يأوى	إلى حماك الخـائف

****

وأنت من صخر طيبه	حصن مشيد الجدار
يؤوى إليـك ويلجــا	إلى طلــوع النهار

****

أنت اخضرار الريف	وأنت حسن الرفيف
ترد بطـش القوى	وفتكه بالضعيـف[1]
متفعلن – فاعلاتن	متفعلن – فاعلات

لعل فى تنويع موسيقى النهاية، وتشابه بعض موسيقى خاتمة المستهل مع توحيد المقصود فى مطلع المستهل كانت جميعها من بواعث إيقاعية ذلك النشيد الذى ارتضى المجتث لذاته زيا.

١٠- الوافر:

له نمطان تام ومجزوء، لم تمثل نسبة استعمال شوقى المجزوء منه معدلا ذا بال مقارنة بنسبة الأول لكن على الرغم من طواعية هذا الوزن الإيقاعية، وعلى الرغم من قفز شوقى به درجات فى شعره الغنائى إلا أنه تراجع فى شعره المسرحى ليستقل بالمرتبة العاشرة بنسبة (٣,٩٩٪) وهى النسبة المقابلة لأربعة وثمانين بيتا ومائتين تركز معظمها

---

[1]- المسرحيات: ص٣٨٨.

فى بديعتيه الأوليين وأدار معظم نظمه عليه فى مشاهد السرد التى تقوم على الوصف إذ من المعهود فى الوافر صلاحيته الشديدة لنقل المشاهد والأحاسيس فتأمل ذلك الحوار المطول الذى ينقل أبطاله وصفا لمشاهد بعينها فى مسرحية مصرع كليوباترا.

حابى: أتذكر يا ديـــون إذا انطلقنا — إلى الميناء نلتمس الهـــواء
وكان البحر كالميت المســجى — وكان الليل للميت الرداء

ديون: نعم وهناك آنســنا سـحابا — وراء الليل جللت الســماء
فقلت نيـــون تر الجـــوارى — يطأن الماء همسا والفضاء
وأقبلت البـــوارج بعد حين — سوائب لا دليل ولا حداء
رجعن رجوع فرسان أصابوا — من الغزو الهزيمة والبلاء
فلم نســـــمع لملاح هتافا — يبشر بالقدوم ولا نـــداء
ولم نر فوق سارية سراجا — ولا من ثقب نافذة ضياء

حابى: فماذا قلت؟

ديون: قلت ديون إنى — أرى الأسطول بالويلات جاء
دخول الظ/افرين يكو/ن صبحا — ولا تزجى/مواكبهم/مساء[1]
مفاعلتن-مفاعلتن-فعولن — مفاعلتن-مفاعلتن-فعولن
ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب-- — ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب--

تلاحظ أنه - لولا تدخل المتحاورين - أنك أمام قصيدة وصفية بديعة تامة الأركان حتى لكأن الناظم ليس على خشبة مسرح، إنما على منصة إلقاء، فالملاحظ أنه حتى عندما تدخل حابى فى المنطقة الوسطى باستفسار، فكأنه يمهد لنقل ديون من وصف مشهد إلى وصف مشهد آخر، وهذا كله قد صب فى خمسة عشر بيتاً موحدة الوزن والقافية حتى لكأنك بالفعل تستمع إلى قصيدة وصف لا إلى حوار مسرحى، أما أمثلة مجزوئه وهى نادرة الورود ضمن شاكلتها قوله فى مسرحية على بك الكبير.

أرى الأبـــواب قد فتحـــت — واســـمع وقع أقدام
مصطفى — عليّ جـ/اء فمن له — بإجـــلال/وإعظـام[2]
مفـاعلـــتن — مفـــاعلـــتن — مفاعلتن - مفاعلتن

1- المسرحيات: ص٤٥٦-٤٥٧.
2- المسرحيات: ص٥٧٠.

١١- السريع – المتدارك – المنسرح:

هى أبحر نادرة الورود من الأساس فى معظم شعرنا العربى وقد تمثل مجموع ثلاثتها نسبة (٢,٥٣٪) وهى المقابلة لثمانين بيتا ومائة هى نفسها على ثلاثة الأوزان أما السريع فقد تركز فى قمبيز والبخيلة والست هدى، على حين تركز معظم المتدارك فى مصرع كليوباترا، بينما تواترت كثرة المنسرح فى مجنون ليلى، وعلى كل فليس لثلاثة الأبحر تأثير يذكر فى أعمال شوقى المسرحية إلا أن طواعية المتدارك الإيقاعية ورشاقة تفاعيله، وسرعة تقافزه جعلت منه وزنا صالحا للتداخلات الخارجية سواء من وراء الستار أو من المنشدين أو من الحضور، كما جعلت منه وزنا صالحا للتراشق الحوارى المتقافز والمعتمد على سرعة الأداء فتأمل استعماله إياه فى مشاهد متباينة من رائعته مصرع كليوباترا:

القواد الروم [يدمدمون ويتهامسون]

قائد: قولوا ياروما نيونا تحيا روما
آخر: تحيا
ثالث: تحيا
أنشو [ضاحكا]: تحيا الخمر- يحيا السكر
القواد: تحيا روما
جماعة من المصريين: تحيا مصر[1]

*****

صوت: مرحى مرحى – يحيا الفن
آخر: يحيا الشعر
ثالث: يحيا اللحن[2]

*****

أنطونيو [قادما]: مرحى مرحى – يحيا الفن
صوت: يحيا الرقص
آخر: يحيا الحسن[3]
الجندى الأول: تحيا روما يحيا قيصر
الجندى الثانى: روما الـ/عظمى أبدا / تنصر[4]
فعلن – فعلن فعلن – فعلن
--/-- ب ب-/--

1- المسرحيات: ص٤٩١.
2- المسرحيات: ص٤٩٣.
3- المسرحيات: ص٤٩٥.
4- المسرحيات: ص٥١٥.

هذه عدة مشاهد على مدار المسرحية تبين عطاء ذلك الوزن ومدى استغلال شوقى لساذجيته الإيقاعية، وطواعيته الموسيقية حتى تتدخل الجوقة من خلاله لسد فجوة دلالية أو لها إحداث صخب موسيقى أو هتاف يناسب الموقف.

اما موسيقى المنسرح فقد بدت صلاحيتها للتهكم أكثر فتأمل الست هدى متهكمة على زوجها الموظف:

يرحمه الله مات ما وجدوا	فى جيبه غير قطعتى ذهب
وسبحة من خزانتى سرقت	كانت على الرف من وفاة أبى
وسعت فى/دفنه و/مأتمه	ولم أضيـ/ق عليه/فى رحب[1]
مستفعلن-مفعولات-مفتعلن	متفعلن-مفعولات-مفتعلن
--ب-/---ب/-ب ب-	ب-ب-/---ب/-ب ب ت

أما السريع فقد راق لشوقى استعمال معظم ما نظمه عليه فى مضمار التحاور وذلك لانسجام تفاعيله وإمكانية تجزئتها فتأمل ذلك الحوار فى الست هدى.

إقبال:	أسماء يا عمة مخطوبة
الست هدى:	لمن ؟؟
إقبال:	لشيخ عمدة فى الصعيد
الست هدى:	حذار يا أسماء أن تفعلى
أسماء:	أنا ؟ أبى يختار لى من يريد
الست هدى:	قولى له: العمدة جربته
أسماء:	أقول ؟؟ من يسمع أو من يعى ؟؟
	إن أبى/صعب ولا/أجترى
الست هدى:	مستفعلن-مستفعلن-فاعلن إذن دعيـ/نى أنا أفـ/عل دعى[2]
	--ب-/--ب-/-ب- مستفعلن – مستفعل – فاعلن
	--ب-/---/-ب-

1- المسرحيات: ص٦٧٤.

2- المسرحيات: ص٦٨٥.

وعلى هذه الوتيرة استطاع شوقى استغلال معطيات كل وزن: ففضل بعض الأوزان على بعض فى مواقف الجد والرصانة، ومال لأخرى فى مواقف الهزل والضحك، بينما وجدناه يهبط درجات بأوزان هى نفسها عمد التواتر فى شعره الغنائى، إلا انه لم يمسس ما بها من شيت تلوين تصلح للمسرح، وفى نفس الوقت يرتفع درجات بأوزان أخرى مزاوجا فى كل ذلك بين التمام والجزء، وبين السرد والحوار ووجدناه يدير أوزانه فى ذكاء يحسب له على ألسنة شخوصه فلم تنفرد شخصية بوزن، ولم يستأثر وزن بعمل، وإنما توزعت الأوزان على الأعمال ودارت دوراناً محكما على الشخصيات الثانوية منها كالأساسية لنخرج بحكم واحد وهو نجاح شوقى فى استغلال معطيات أوزان شعره ليخرج بها لنا هذه الأعمال التى كتبت لنفسها ولشوقى الخلود.

التام والمجزوء من الأبحر والأثر الإيقاعى:

إذا كان الجزء رخصة أبيحت للشاعر تيسيراً لنفسه فإن لجوء شوقى إليه لجوء فنىّ من طراز رفيع المستوى وذلك لتمام وعيه بمعطيات المجزوءات وآثارها الموسيقية وقد أدار شوقى الجزء فى شعريه الغنائى والمسرحى بحرفية الفنان الواعى بما يفعل ويقول، وقد استعمل شوقى فى شعره المسرحى مجزوءات سبعة أبحر هى (الرجز – الكامل – البسيط – الرمل – الخفيف – الوافر – المتدارك).

بلغت نسبة استعماله الجزء فى شعره المسرحى حوالى (٤٢,٧٧٪) وهى نسبة رفيعة جداً قياساً لدوران الجزء فى شعرنا العربى كله، وهذه النسبة هى المعادلة لتسعة وثلاثين بيتا وثلاثة آلاف (٣٠٣٩ بيتا) وهو عدد يقترب من نصف شعر شوقى المسرحى.

بإضافة (٢٣٦٦ بيتا) هى مجزوءات شوقى فى شعره الغنائى إلى مجزوءات شعره المسرحى وقياسهما معاً إلى شعر شوقى مجملا تبلغ نسبة الجزء فى شعره (٢١,٩٥٪) أى ما يزيد عن خمس شعره وهى نسبة مرتفعة جدا قياساً لمعاصره حافظ الذى بلغت نسبة استعماله الجزء حوالى (١٠,٨٦٪)[1].

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران، ص٥١.

يعد لجوء شوقى إلى مجزوءات الأوزان - وبخاصة فى شعره المسرحى - دليل طواعية إيقاعية حادة تمتع بها الوزن المجزوء عامةفى قريحة شوقى التى كانت، بلا شك، مترعة بالموسيقى.

تعددت أشكال الجزء فى شعر شوقى المسرحى فتباينت ما بين المجزوء والمشطور والمنهوك والموحد والمخلع، وذى براهين اقتدار فنى عجيب إذ أعاد شوقى إلى واعية الشعر العربى ما كان قد هجر من أوزان كموحد الرجز ومشطورى البسيط والمتدارك.

تفوق المجزوء على التام فى أبحر الرجز الذى بلغت نسبة الأول إلى الأخير فيه (٨٧,٥٪ : ١٢,٥٪) والبسيط (٦٠,٥٪ : ٣٩,٥٪) والرمل (٦٤,٥٪ : ٣٥,٥٪) وقد كانت الغلبة للمجزوء اولا فى شعر شوقى إذ بلغت نسبته (٦١,٨٢٪) تلاه المشطور بنسبة (٢٠,٦٩٪) ثم المنهوك بنسبة (٨,٣٩٪) فالمخلع بنسبة (٧,٣٢٪) وأخيرا الموحد بنسبة (١,٧٤٪)، وكل هذه أشكال للجزء تنم عن وعى شوقى بإيقاع هذا الشكل.

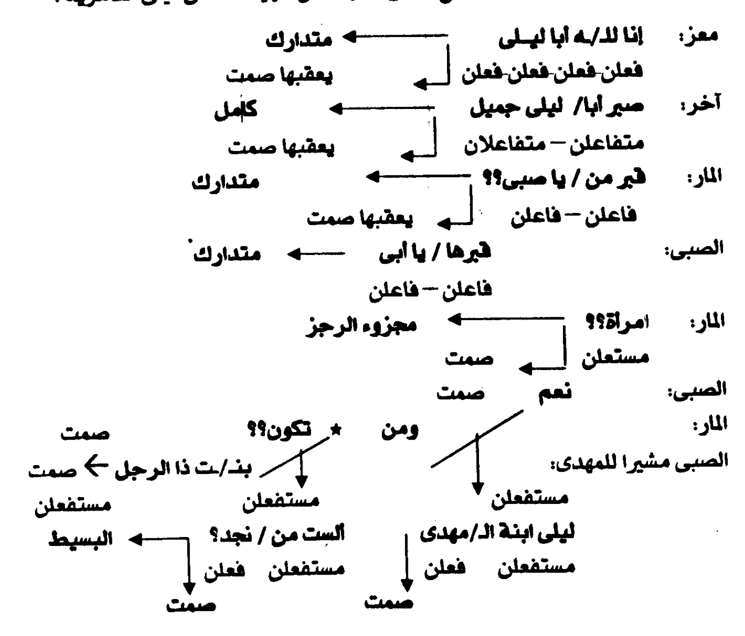
إذا كان مجزوء الكامل قد تربع شأنه شأن تامه، على قمة شعر شوقى الغنائى فإن مجزوء الرجز بشتى أشكاله قد تربع أيضا على قمة شعر شوقى المسرحى كله تاماً ومجزوءاً وذلك لتناسب أشكاله مع متطلبات الموقف المسرحى الذى تجلله الحاجة الدائمة لتقافز الإيقاع وبسيط التكتلات.

برع شوقى براعة تحسب له فى صب عواطف شخوص أعماله داخل مجزوءات الأوزان وادارها بمهارة الفنان على ألسن جميع أبطاله وفى شتى المشاهد سردية كانت أو حوارية، فلم يترك المجال رحباً لربط وزن بعمل او بشخصية دون غيرها وعلى ذلك استطعنا أن نستند فى حكمنا بتفوقه التام فى استغلال معطيات هذه الأوزان ودليل ذلك انه اضحك وابكى، واحزن وألهى باستعمال نفس الأوزان وعلى ألسن نفس الأشخاص.

أثبت شوقى أيضا من خلال استعماله المجزوءات براعة فى إدارة موسيقى الداخل إذ لون موسيقى الحشو بما شاء له من مصوتات فلم يحل ضيق صدر الوزن دون توشيته تجاربه بما عن له من أنغام، وما تناسب مع المشهد المعروض من إيقاعات.

السكتات العروضية والوقفات المعنوية وأثر ذلك فى إيقاع شعر شوقى المسرحى:

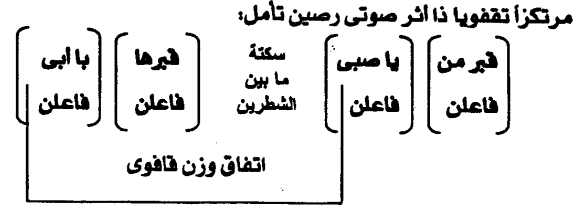
إن للسكتة نبراً جميلاً، وإن للنبر تنغيما اجمل، وإن للتنغيم وقعا له صدى يترك فى النفس أثر لذة تبقى ومتعة تدوم، ولاشك فى أن حسن اختيار مواضع السكتة له تدخل فى التلوين الإيقاعى للتعبير، كما أن للتطابق الحادث بين السكتة والتفعيلة تأثيراً إيقاعيا حاذا، لا يدانيه روعة التقاطع ولكن لا يقل عنه كثيراً فى ترك ما حسن من أثر فى ذات المتلقى، وعلى كل فالمعول على معيارية الاستعمال، والواقع أن السكتات فى الشعر المسرحى تفرض نفسها، وتصنع لنفسها دورًا لا يمكن بحال من الاحوال أن يؤدى بدونها، فللتراشق الحوارى فرض، والفرض إلزام. وفى الإلزام إمتاع وبخاصة عندما تتنوع الأوزان المستعملة أو تتعدد مقاديرها، والأجمل من كل ذلك ان يكون للمشهد فرضية، فمتى توافقت السكتات مع متطلبات الحدث كان للسكتة فعل السحر فى ذات المتلقى، وحتى نخرج من التنظير إلى التطبيق فنتأمل مواءمة السكتات لذلك المشهد الجنائزى الذى يخيم فيه الصمت بالطبيعة، وبلا تصنع، اعنى مشهد دفن شهيدة العشق ليلى العامرية[1]:



---

[1]- المسرحيات: ص٢٠٧، ٢٠٨.

لنا أن نتأمل الثراء الانفعالى الذى تتركه لحظات الصمت. فالجنائز محافل الصمت والمقابر مراتع الهدوء، ودائما يقترن التكلف الشديد بمواقف الأحزان، إذن للمشهد نفسه فرض على شوقى، فالكلام فى مثل هذه المواقف لابد أن يكون قليلاً والعبارات لابد أن تكون مختصرة جداً لتلائم الموقف، والأوزان لابد أن تتلون بطبيعة الشخصيات، والشخصيات متباينة، وعلى أساس هذا التباين لابد من تباين الاستعمال، والتعجب والاستفسار الدائم قرينا الموت المفاجئ، ولهما مع الإخبار نبر خاص، واستعمال لغوى بعينه يفرض الموقف، وكل ذلك لحناه من خلال تناوح شوقى أولا بين أوزان متباينة هى على التوالى: المتدارك فالكامل ثم المتدارك ثانية فمجزوء الرجز وختاما البسيط، ولكل وزن تلوين إيقاعى خاص " فمع علو النبر تقصير ومع خفوته تطويل، وبين المتباينين إمتاع، وتعقب كل تكتل لحظة صمت لها حدة قاتلة تتماهى مع متطلبات الموقف تأتى بعد علو فى الاستفسار أو الاستنفار وتبزغ بعد خفوت فى الإخبار، ولن نمارى فيما يصنعه الصمت من سحرية اداء،، ولا يمكننا أن نشيح عن فعل التطابق الحادث بين التكتلات التعبيرية المحملة بالأسى والشجن وبين التفاعيل انظر [صبرا أبا ← متفاعلن] [ليلى جميل ← متفاعلان] ثم صمت، إن التحام التفعيلتين النابع من وصل التركيب يصنع لهما امتداداً جميلا يزكيه التذييل وهو اختتام التفعيلة الثانية بمقطع طويل، وهذا الامتداد يتوافق مع نبرات الشجن التى شحن بها تعبير العزاء، ويزيد المشهد تأزما ذلك الصمت الممتد فى فضاء القبور، ثم التطابق المتقافز مع تفعيلتى المتدارك المتلاحقتين والمحتضنتين لتركيب استفهامى يعقبه صمت لازم لحاجة الاستفهام الذى يتطلب إجابة والرائع أن تأتى الإجابة متطابقة التراكيب مع التفاعيل هى الأخرى،يحسن كل ذلك تصريع مؤثر يعتمد الباء مرتكزاً تقفويا ذا أثر صوتى رصين تأمل:



ثم ننتقل إلى منطقة التلاقح ما بين التقاطع والتطابق إذ هناك تطابق وزن تركيبى [امرأة ← مستعلن] وهناك تقاطع وزن تركيبى [نعم ومن ← مستفعلن] إذ هناك حتمية توقف بعد "نعم" وبتمام الوقف تتجزأ التفعيلة الثانية، ثم لا تتم إلا بمركب

الاستفهام (ومن) ولا يتم هذا المركب دلاليا إلا بمستهل الشطر الثانى وهو الفعل تكون، وبهذا الالتحام يتم تجاوز منطقة السكتة الوسطى ما بين الشطرين، ثم نفاجأ بتقاطع من شكل جديد. فهناك حتمية توقف بعد الفعل "تكون" تتم بها جملة السائل [ومن تكون] وهناك حتمية وصل حال بحثنا عن تمام التركيب الوزنى فيكون بها التقاطع الذى يتم باجتزاء ثلثى كلمة من مستهل التفعيلة الأخيرة [تكون بنـ ← مستفعلن] واخيرا يأتى تقاطع التفعيلة الأخيرة [تذا الرجل ← مستفعلن] ثم صمت النهاية ولا مراء فيما يحدثه التقاطع ها هنا من إثارة ذهنية حادة لاشك تمتع القارئ وتحفزه لاتمام التركيب، ثم ينتقل أخيراً من مجزوء الرجز إلى مشطور البسيط الذى يعتمد التصريع مرتكزاً تقفويا ذا أثر حاد إذ يفرض صمتا بينيا يظهر عن طريقه صوت التقافى بين ختامى الشطرين، وعلى هذه الوتيرة من الاقتدار الفنى العجيب يتحرك شوقى بين السكتات والوقفات مثبتا مدى مساهمتها فى صنع إيقاعية العمل الشعرى.

إذا كان الاستقلال بأنواعه الثلاثة، العروضى، والنحوى، والدلالى، من مسوغات السكتة فى الشعر عامة، فإن للشعر المسرحى أحكاما خاصة يعد الاستقلال احدها إذ للشعر المسرحى معيارية استعمال تختلف اختلافا كليا تحكمه وقفات معنوية لها طبيعة خاصة يتصرف بها الشاعر فى انسيابية إيقاع شعره فيلجأ للاستقلال بأنواعه الثلاثة احيانا، ويشيح عنه أحيانا اخرى مستعملا التقاطع ومتصرفاً فى مقادير الأوزان تصرفاً ينوع الإيقاع ولا يهدمه، وذلك لأن مسافات الجمل الحوارية هى التى تحمله على ذلك اللون من التلاعب بالمقادير أو التوقف على بعض المقادير، وعدم التوقف على بعضها الآخر ولك أن تتأمل معطيات ذلك المشهد:

عنترة: مالك عبل ثائره ما يبتغى المناذره ← صمت الخاتمة

صنائع الـ/أكاسره ----◄ صمت ما بين الشطرين

متفعلن – متفعلن

ب ـ ب ـ/ب ـ ب ـ

بنو لخم: نريد رأ/س عنتره

متفعلن – متفعلن

ب ـ ب ـ/ب ـ ب ـ

عنترة: رأسى أنا؟؟ ← صمت دلالى

واحد من بنى لخم: مستفعلن لم لا أُجل ← سكتة ما بين الشطرين

ـ ـ ب ـ مستفعلن هل لكمْ / بـه قبل؟؟ ← سكتة الخاتمة

ـ ـ ب ـ مستفعلن - متفعلن

ـ ـ ب ـ/ب ـ ب ـ

الكل: اجل اجل / أجل اجل ← سكتة ما بين الشطرين

عنترة: مستفعلن مستفعلن يا بعد رأ/س عنتره ← سكتة الختام

ـ ـ ب ـ تطابق ـ ـ ب ـ مستفعلن متفعلن

ـ ـ ب ـ تقاطع ب ـ ب ـ

منهوك الرجز

يا لخم هاتوا جمعكم هاتوا القنا وامضوا بكسرى وارجعوا فى جحفل

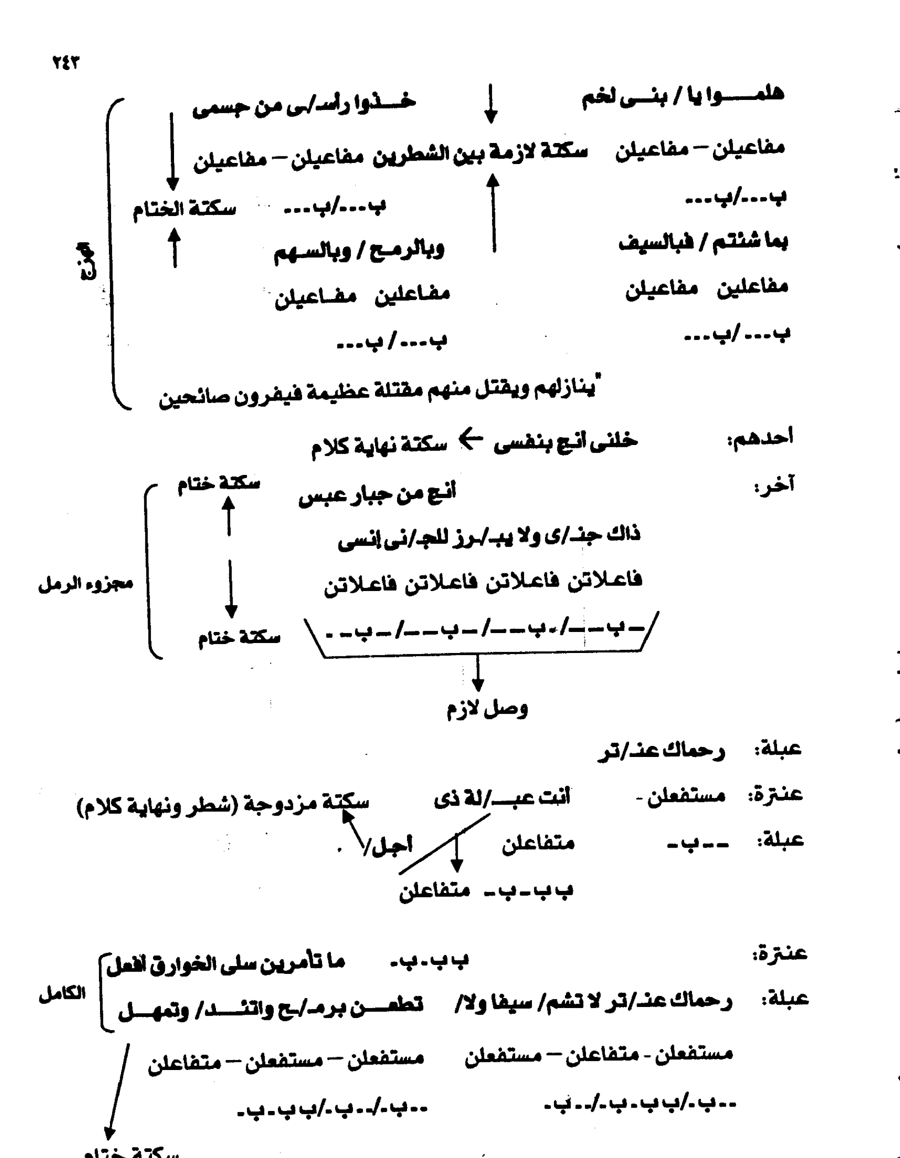
جيئوا بفرسان العراق وفارس من راكب فيلا ومن مترجل

وتقلدوا/أمضى المنا/صل واطلبوا/ رأسى بما / قلدتمو / من منصل/

متفاعلن – مستفعلن – متفاعلن مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن

ب ب ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ

الكامل


هلمـــوا يا / بنـــى لخم
خـــذوا راسـ/ـى من جسمى
مفاعيلن – مفاعيلن
سكتة لازمة بين الشطرين
مفاعيلن – مفاعيلن
ب---/ب---
ب---/ب---
سكتة الختام
بما شئتم / فبالسيف
وبالرمـح / وبالسـهم
مفاعلين مفاعيلن
مفاعلين مفـاعيلن
ب---/ب---
ب---/ ب---
"ينازلهم ويقتل منهم مقتلة عظيمة فيفرون صائحين
احدهم: خلنى انـج بنفسى ← سكتة نهاية كلام
آخر: انـج من جبار عبس
سكتة ختام
ذاك جنـ/ى ولا يبـ/ـرز للجـ/ـنى إنسى
فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـلاتن
–ب––/–ب––/–ب––/–ب––
سكتة ختام
مجزوء الرمل
وصل لازم
عبلة: رحماك عنـ/تر
عنترة: مستفعلن - انت عبـــ/ـلة ذى
سكتة مزدوجة (شطر ونهاية كلام)
عبلة: ––ب– متفاعلن اجـل/
ب ب–ب– متفاعلن
عنترة: ب ب–ب– ما تأمرين سلى الخوارق افعل
عبلة: رحماك عنـ/تر لا تشم/ سيفا ولا/ تطعـــن برمـ/ـح واتئـــد/ وتمهـــل
الكامل
مستفعلن - متفاعلن – مستفعلن مستفعلن – مستفعلن – متفاعلن
--ب-/ب ب-ب-/--ب- --ب-/--ب-/ب ب-ب-
سكتة ختام

إننا أمام لوحة توفرت لها جميع عوامل النجاح الإيقاعية إذ انتقل بنا شوقى أولا بين أوزان متعددة المقدار ما بين تام ومنهوك ومجزوء، ومتعددة النوع ثانيا ما بين رجز ورمل وهزج وكامل، ومتعددة التوقيع ثالثا ما بين إخبار واستفهام واستنفار وتعجب وإنشاء ومتعددة المؤدى رابعا ما بين وصل وقطع وصمت وتكلم ومتعددة الأبطال خامسا ما بين رجل وأنثى وفرد وكل ومتعددة المشاهد سادساً ما بين صد ورد وإقبال وإدبار، ومتعددة التقطيع أخيراً ما بين تقاطع وتطابق تخالف وتوافق، كل هذا التعدد أشاع فى المشهد لونا من الإيقاعية الصاخبة ذات الحيوية المتنامية المتقافزة زادها جمالا تعدد أشكال السكتات والوقفات فيها ما بين سكتة عروضية وأخرى دلالية وثالثة تركيبية ورابعة تمام معنى، ومن مجموع ذلك التناوح خرجنا بثمرة ليست هينة وهى المتعة الفنية التى تتحقق للمستمع أثناء وفور الانتهاء من مطالعة المشهد أو مشاهدته ممثلا فتأمل أنواع السكتات من أول المشهد تجد أن المستهل استعمل فيه منهوك الرجز وزنا والراء المتبوعة بهاء الوصل الساكنة رويا، استعمل فيه التقافى المعتمد على التصريع فى البيتين مرتكزا صوتيا إضافة إلى ضيق صدر الرجز المنهوك مما ألزم المتكلم بالسكتة اللازمة بعد كل تكتل تشطيرى ليصنع بذلك لونا من الإيقاع الصاخب الذى يعتمد موسيقى النهايات مرتكزا صوتيا ذا ثقل إيقاعى موشيا كل ذلك بتقاطع جميل لا يتيسر معه التوقف داخل أى بيت.

ثم نراه يدير دفة الكلام على لسان عنترة مستعملا نفس الوزن ولكن محدثا تغييرا على مسارين أولهما إحداث التطابق بين الأوزان والأقوال [رأسى أنا ← مستفعلن] [لِمَ لا أجل ← مستفعلن] ثانيهما تغيير الروى إلى اللام الساكنة التى تقافت بفعل التصريع فألزمت المتكلم بسكتتين – ما بين الشطرين – والخاتمة، ناهيك عن الصمت الدلالى الحاد التابع لاستفهام المعنوى الأول.

ثم وجدناه يرتفع بالإيقاع مرة أخرى مع ارتفاع صوت "الكل" وهذا الارتفاع يعتمد التكرار مرتكزاً صوتياً، والتطابق مرتكزا وزنيا ثم السكتة ما بين الشطرين مرتكزاً دلاليا، فيرد عنترة مستعملا التقاطع ما بين تفعيلتى المنهوك مبرزا للوصل للوصول لسكتة الختام اللازمة.

وببراعة نادرة ينتقل من وزن ضيق الصدر لآخر منبسط المقاطع واسع الصدر وهو الكامل مستعملا فى ذلك سكتتين فقط هما سكتتا الوسط والنهاية ومعتمداً كلا من التطابق والتقاطع من غير قصد وصولا لهدف وهو بث الرهبة فى أنفس الأعداء وإيصالهم لدرجة الرعب من عنترة البطل المغوار، وكأن امتداد الكامل أضعف نفسه، فإذا به ينتقل بحسن تصرف وبراعة نادرة للهزج حتى لكأنه يتلاعب بذائقتنا نحن الإيقاعية من رجز منهوك إلى كامل تام إلى هزج يعتمد فيه التصريع أولا مرتكزا تقفويا، ثم التطابق مرتكزا وزنيا، ثم صمتى الوسط والنهاية مرتكزا دلاليا ثم يدور صراع آخر لا تظهره اللوحة الصوتية إنما تظهره الخلفية الحركية يقفز بنا منها عنترة إلى مجزوء الرمل ذى الصخب الإيقاعى الجميل مستعملا التصريع والسكتة بنوعيها فى البيت الأول ثم التدوير والتقاطع المتلازمين واللذين تقافزا بإيقاع البيت الأخير وصولا لسكتة الختام اللازمة.

ثم يعود بنا أخيرا للكامل التام فى مشهد حوارى له فعل السحر فى ذات المتلقى يحدث به تلاقحا [صوت دلالى] بديعا يجلله بأربع سكتات يكمن جمالها بإيحائيتها فى موقعها أولا، وباعتمادها التقاطع ما بين الأوزان ثانيا، ثم باعتماد خاتمتيها التصريع مرتكزا صوتيا ذا أثر جميل. وهذا مجمل جمال السكتات بشتى صنوفها.

والأمثلة التى تحقق فيها الاستقلال العروضى أوالنحوى أو الدلالى فى شعر شوقى المسرحى، على الرغم من كثرتها، إلا أنها لا تمثل ظاهرة وذلك لخفائها فى كم التراشق الحوارى المتتابع الذى يعتم على ظهورها كظاهرة وعلى هذه الشاكلة قوله على المتقارب:

حنـــانيـك فليــس أقل العتاب ... ولا تســـكبن دمـــوع النـدم

تفــردت بالألـــم العبقـــرى ... وانبـــغ ما فى الحيـــاة الألم

مريبك يافيس فــوق التـــراب ... وانت مـــع النجـــم فوق التهم

اخـــذت ســبيلك نحـــو الخلود ... وليس الخلـــود ســـبيل الأمم

قــم اهتــف بليـــلى وشـــبب بها ... وخل التقـــاليد وانس الحُـــرم

وطرفى الـ/هواء/طليق الـ/جنـــاح ... وســـر فى الـ/أديم/طليق الـ/قدم[1]

فعولن – فعولن – فعولن – فعولن ... فعولن – فعولن – فعولن – فعل

ب ـــ /ب ـــ /ب ـــ /ب ـــ ... ب ـــ /ب ـــ /ب ـــ / ب ـ

نجد ان كل شطر مما سلف يستقل بذاته وزنا وتركيبا ودلالة مما يسوغ الوقوف عليه بحيث لا ينازع القارئ تطلع لإتمام تركيب نحوى، او تكتل وزنى، أو مكون دلالى فليس على الملقى هنا سوى أن يتوقف وقفة خفيفة ما بين الشطرين فى كل بيت، ثم وقفة الختام التى تكون حافزا لقفزة دلالية أخرى فى البيت التالى لهذا البيت.

اما الأمثلة التى استقل شطرها الأول عروضيا ولكن تعلق تركيبيا بالشطر الثانى فأمثلتها فى شعر شوقى المسرحى جد كثيرة، وإيقاعيتها تتحقق من كونها تنشئ فى نفس المنشد صراعا ذا حدين فهو إما أن يشيح عن سكتة ما بين الشطرين ويتم التركيب. وإما أن يرجئ إتمام التركيب مؤثرا سكتة ما بين الشطرين، وما بين الأمرين يكون تردده، وما بين احد الاختيارين يكون التلوين الإيقاعى للبيت فتأمل قول شوقى على السريع:

إن حديث الناس فى يثرب ... همسٌ وخطو الناس فيها احتراس[2]

هنا يدور الصراع بين السكوت على التكتل الإيقاعى الأول أو بين الوصل لإتمام تركيب جملة إن واسمها وخبرها الذى ورد فى مستهل الشطر الثانى – وقد يكون الصراع لوصل جزأى الاستدعاء الأداة والمستدعى كقوله على المجتث:

كن منصفا إن رمت يا ... خوفو تكون الحكما[3]

1- المسرحيات: ص٢٢٤.
2- المسرحيات: ص١١٣.
3- المسرحيات: ص٣٨٢.

أو وصل مقول بقائله كقوله على السريع:

يا وجهاء - الفرس قالوا لكم: مصر بلاد السحر والساحر[١]

أو مفعول بفعله كقوله على المتقارب:

وأترع من الوتر العبقرى سماء القصور وأرض الخيم[٢]

أو فاعل بفعله كقوله على الكامل:

يارب قيس هل نعيت وهل جرت كأس تدور على النفوس مشاع[٣]

أو خبر بناسخه كقوله:

يا قاع كن نعشى وكن كفنى وكن قبرى وقم فى مأتمى يا قاع[٤]

أو مجرور بحرفه كقوله:

على جناحيك جناحى وفى فمن مكان تحبُ هذا الجمان[٥]

فى كل ما سلف من أمثلة - وأمثالها فى مسرحيات شوقى غير هين - ينشأ التوتر فى المراوحة بين الوصل والوقف فمن المنشدين من يسكت مفضلاً العرف الشعرى الجارى فى إيثار سكتة ما بين الشطرين، ومنهم من يصل مشيحا عن مقتضيات التكتل العروضى وتبقى سكتة مهمة جداً وهى السكتة التى يكون التدوير بطلها إذ لا يتيح للمنشد التوقف ما بين الشطرين لأنه يجمع آخر الأول بأول الأخير فيصنع ما يشبه بالعقدة التى يصعب فكها إنما يسهل تخطيها وصلا لسكتة النهاية التى تأتى واضحة تماما لأنها يكون بها قد تم التركيب كقوله على مجزوء الرجز.

عبلة: والناس من كل فضو لى وكل معتـــــد

عنترة: الناس؟ خلــى لقنــا تى الناس أو مهنــدى

أنت إذا أطعمتهـــم مخ الرشا لم تحمدى

غــــدا يصــونك بالـــتمليـــــق والتــــودد

البيـــد معبـــد وأنــــت دميــــة فى المعبـــد[٦]

١- الديوان: ص٣٨٣.
٢- المسرحيات: ٢٢٤.
٣- المسرحيات: ص٢٢٥.
٤- المسرحيات: ص٢٢٥.
٥- المسرحيات: ص٣٤

فى هذا النموذج فرض كل من ضيق صدر البحر والتدوير هيمنتهما على الأبيات فأرجأ السكتة إلى خاتمة التكتل فجاءت متمكنة فى موضعها لها خصوصية إيقاعية تستمدها من تمام المعنى بتمام التكتل، وللمنشد المجيد دخل كبير فى تجميل الوقفة وشحنها بنبض إيقاعى له أكثر من خصوصية، ولاختيار الوزن أيضا فرضية خاصة لأن السكتة غالبا ما تتعلق بضيق صدر البحر أو اتساعه فكلما ضاق صدر البحر، كما لوحظ فى أعمال شوقى المسرحية، كلما كثر التدوير، وإذا كانت السكتة تجوز بعد الانتهاء من اللفظ موضع التدوير، فإن للجزء فرضية إيقاعية أخرى لا تحلو معها السكتة إلا فى خاتمة التكتل، وهذا عين ما دار بكثرة وبخاصة فى مجزوءات الأوزان فى شعر شوقى المسرحى، ولك أن تتأمل عطاء سكتة الخاتمة فى قول شوقى على مجزوء الكامل:

نفريت: لا بل تعيش أبى وتبـــقى فى ظـــلال العـافيه

أبتى تهـيــأ كل شى ء للنـــوى المترامـيـــه

فغدا تضمنى القصـو ر بل القبـور الجافيه

فى ألف جــارية لقمبـــيز هنــــاك وجاريــه

من كل مرسلة هنـا لك كالبهيمـة سـاليه

فبأى قلــب يا مليـــــك تــرفنى للطاغيه

أدرك فتاتك قد ضعفـــت عن احتمال الداهيه[2]

وقع التدوير فى كل الأبيات فألغيت بفعله سكتة ما بين الشطرين، وتلاحمت المعانى وتداخلت التفاعيل وضاق صدر البحر فحال كل ذلك دون وقوع أى سكتة وسطية من أى نوع لتبقى السكتة الأخيرة المرفأ الوحيد الذى تلقى الأبيات أشرعتها عليه لنصل من ذلك إلى نتيجة لها أهميتها وهى أن شوقى ضرب عرض الحائط، فى بعض الأحيان، بما كان يدعو إليه قدامى النقاد من ضرورة إحداث فوارق عروضية بين الشطرين، وضرورة استقلال كل شطر بمعناه وتركيبه ووزنه، وإنما فعل شوقى ذلك لما فرضه عليه الاستعمال الخاص للشعر المسرحى الذى يبحث عن تمام المعنى أولا لإيصال الرسالة المنوطة منه، ولكن لا يمكن أن تبدو حيوية العمل الإيقاعية على أتم وجه وأكمله إلا من خلال قارئ جيد للشعر وممارس متقن لإبقائه وبخاصة إذا كان ذلك الشعر يتعلق بالمسرح.

1- المسرحيات: ص١٠٣.

2- المسرحيات: ص٣٥٥، ٣٥٦.

لغة الحوار وأثرها فى إيقاع أوزان شوقى فى الشعر المسرحى:

الثنائية، وإن آلت إلى التوحد فى الواقع الحقيقى القائم على التنفيذ، إلا أنها جوهر الصياغة المسرحية، والثنائية التى نقصدها هى الثنائية فى الخطاب المسرحى إذ إن لغة المسرح قائمة فى الأساس على البناء الحوارى الذى يقتضى تعدد المواقف أولا، وتعدد الشخوص ثانيا، ومن خلال التعدد لابد من تعدد معايير الاستعمال ومع تعدد المعايير تتعدد أنماط الإيقاع الشعرى فى العمل المسرحى، ناهيك عن الثنائية الداخلية الكائنة بين الزمان والمكان إذ يُعبر العمل المسرحى عن زمن الأحداث الحقيقى، وزمنها التقديرى الذى ابدعت فيه، ومكان الأحداث الفعلى ومكان الأحداث المتخيل الذى يعد مناط الإسقاطات المعاصرة المقصودة لذاتها. وإيقاع أعمال شوقى المسرحية كشف على ما قيل عن عدم توفقه فى تحقيق الواقعية الفنية الفعلية التى تظهر حقا وبجلاء أن المسرحية نظمت فى عصر أحداثها، إذ لم يبرع البراعة التامة فى خلق الحوار المعبر الكفئ برسم أعماق الشخصية محورية كانت أو ثانوية، إذ لم يحقق لنا الأداء اللفظى والنسق الإيقاعى فى أعمال شوقى المسرحية ما نصبو إليه من العيش فى أسلوب عصر المسرحية، وذلك لظهور الشاعر فى أعماله وغلبته على المسرحى.

وللحوار على ما نعلم، أهمية عظمى فى أى عمل مسرحى إذ المسرحية عمل قصصى يؤدى بالحوار، والتراشق الحوارى هو البعد الأساسى فى رسم الشخصيات وإبراز ما يكمن بداخلها من مشاعر وتطلعات يحدد عن طريقها التفاعل القائم بين الشخصية والحدث، والتفاعل المتقن يبرزه الإيقاع الحى الذى ينمو به ومعه العمل ليصل بنا إلى المراد، وإذا أردنا أن نستبين مدى تأثير الحوار فى إيقاعية أعمال شوقى المسرحية فلنقارن بين إيقاع هذين المشهدين:

عمرو: غضبان
غضبان: لبيك
عمرو: اجبنى
غضبان: سل مر
عمرو: كيف لقا عنترة الغضنفر؟
غضبان: وجها لوجه؟؟
زهير: لم لا
غضبان: لا أجترى
زهير: كيف تبيعه إذن وتشترى؟
غضبان: اقذفه من فرسخ بخنجر أتركه كالقتيل المعفر
صخر: وأنت يا مارد لست تجهله

مارد: من يجهل الليث؟
صخر: فكيف تقتله؟
مارد: آتى لرأسى جبل فأنزله وثم
صخر: ماذا؟؟
مارد: لى سهمُ أرسله
يودع الحياة من يستقبله
يتهامس الثلاثة لحظة ثم يتجه عمرو وصخر ناحية اليمين لينصرفا
عمرو: الخير فى العبدين سيرا امضيا راشدين[1]

نبعت حيوية هذا المشهد الإيقاعية من اتخاذ مشطور الرجز ثم المجتث فى البيت الأخير إطاراً وزنيا مما أبعده عن الغنائية وحقق فيه لونا من الدرامية المتماهية مع متطلبات المسرح الشعرى، كما أن الحوار جاء متقافزاً – متناميا، لكل كلمة مؤداها ولكل تعبير شحنته النفسية التى تزكى روح الصراع وتنميه بحيث يبدو نابضا محدد القسمات ذا حركية إيقاعية وفنية رفيعة استعمل فيه شوقى التقاطع بين التفاعيل، وقصر الجمل الحوارية مما أفعم الموقف بموسيقى إيحائية سريعة لا يوقفها سوى سكتات الأخذ والرد، وزاد المشهد حدة دوران الحوار فيه على الاستفهام الذى يتطلب إجابة سريعة وموجزة وبين السؤال والجواب قاسم هام جداً وهو التقاطع الوزنى الذى يزكى روح الصراع كما أن التصريع شارك بإيجابية فى تحديد ملامح موسيقى المشهد الإيقاعية، ولم نلاحظ هنا فتوراً أو تراخيا وذلك لتلاحق الحوار وحركيته التى توالت مسرعة لتحقق هدفها المنشود وهو التوتر السريع الذى يربط الجمهور بالعمل المسرحى ليستغرقوا تماما فى العمل مجملا شخوصا وحركات وأقوالا لذا كان التوقف فى الوسط عيبا رهيبا، وكانت الغنائية مأخذا غير هين إذ تحدث إطالة مملة فى جزئيات الحوار مما يبتعد به عن التركيز المطلوب، وهذه الغنائية فرضت نفسها بشدة على مسرح شوقى وذلك لعدة أسباب أهمها عدم نسيانه ماضيه الغنائى، ثم ما كان من إرادته الدائمة إرضاء جمهوره الذى تعود الغناء فى المسرح عامة، وكذلك الرواسب الغنائية الكامنة فى نفسه من قديم مطالعاته لشعرنا العربى والتى هيمنت، دون قصد، على روح التعبير عند شوقى فتأمل ذلك المشهد الغنائى البحت:

---

[1]- المسرحيات: ص٥٥، ٥٦.

"قيس: متطلعا"

أتبصر يا ابن عوف حي ليلى ... تدجج في السلاح ولا تراها

فما لي لا أحقق غير ليلى ... وإن كثر السواد لدى حماها

لقد ألقى هوى ليلى حجابا ... على عيني فلست أرى سواها

وبغضت النصيح إليّ ليلى ... وسد مسامعي عنه هواها

(الوافر)

"يسمع من بعيد ومن ناحية الحي لجب وقعقعة سلاح ويقترب الصوت ويتعالى شيئا فشيئا"

أرى حي ليلى في السلاح ولا أرى ... سلاحا كهجر العامرية ماضيا

دمي اليوم مهدور لليلى وأهلها ... فداءً لليلى مهدرات دمائيا

لي الله !! ماذا منك يا ليل طاف بي ... وما ذلك الساقي وماذا سقانيا

دعوني وما عندي لليلى أقوله ... لليلى وأستنشي الذي عندها ليا

أهيم فأستعدي نهاري على الجوى ... وأقبع ليلي أستجير القوافيا

(فما أشرف الأيفاع إلا صبابة ... ولا أنشد الأشعار إلا تداويا)

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم تلمست ركني بيتها في صلاتيا

(أصلي فما أدري إذا ما ذكرتها ... أثنتين صليت الضحى أم ثمانيا)

توارت وراء الجمع ليلى فخانها ... فمٌ كابتسام الصبح يأبى التواريا

وطيب به خصت حوى الطيب كله ... فهبه الأقاحي أو فهبه الفواغيا

فأحسست من فرعي لساقي هزة ... كأن عيانا منك لاقى عيانيا

دعونا وما يبقى إذا ما فنيتم ... فو الله ماشئ خلا الحب باقيا

مشى الحب في ليلى وفيّ من الصبا ... ودب الهوى في شاء ليلى وشائيا

وإني وليلى للأواخر في غد ... لشغلٌ كما كنا شغلنا الأواليا[1]

---

[1]- المسرحيات: ص١٤٩، ١٥٠.

لقد تحققت فى هذا المشهد المقولة التى تقطع بأن شوقى شاعر غيرى إذ استطاع بحذق أن يتقمص شخصية المجنون وأن يقيم أركان هذا المشهد، الذى امتد امتداداً غريبا حتى لكأنك أمام شاعر يلقى قصيدة فى محفل شعرى لا أمام مشهد مسرحى ممثل، استطاع أن يقيم أركانه على عدة أطر غنائية أولها: استقلاله التام بهذا المشهد الطويل، ثانيها: انتقاله فى المشهد ذاته من وزن الوافر السلس الممتع إلى وزن الطويل الرصين، ثالثا: توفيقه الشديد بين ألفاظه وألفاظ المجنون، وبين أبياته وأبيات المجنون، وبين أحاسيسه وأحاسيس المجنون فشوقى هنا شاعر عصر المسرحية لا شاعر عصره وهذا المشهد، على الرغم من غنائيته الواضحة، ومن ابتعاده التام عن الحوار، إلا أن الواقعية الفنية تحققت فيه تماما وهذا يتضح من خلال تضمين شوقى بيتين من شعر المجنون فى حديث قيس وإدماجهما الإدماج الذى يصعب معه التفريق بين ما للمجنون وما لشوقى.

ونظرا لانفراد المجنون ببطولة المشهد كله فقد جافاه التوتر تماماً، وابتعدت الحوارية اللازمة للبناء المسرحى، وخفت إيقاع المسرح الشعرى بينما برز إيقاع من نوع جديد على المسرح وإن كان قديما فى واعيتنا العربية وهو إيقاع الشعر الغنائى الذى بدا منه خلال الالتحام الوزن قالهوى، واستقلال المقطوعتين بتمام الوزن، كما مثل التكرار حضورا ليس خافيا، فتأمل تكرار "ليلى" فى كل بيت تقريبا، وكذلك كان لكل من الجناس والطباق والتصدير والانسجام الصوتى، والتراسل التقفوى حضور صنع بالإيقاع ثقلا فنيا زاد المشهد رصانة، كما تماهى الطويل وزنا مع روح الشكوى وبث الهموم والتذكر، ناهيك عن استيعابه لبنى التشبيه والاستعارة والكناية، وناسبت الياء المفتوحة رويا روح الشكوى، وحوى إطلاقها زفرات المجنون فأشعرنا بحرقتها، وشوقى بكل ذلك يكون قد ابتعد تماما عن روح الشعر المسرحى وما يتطلبه من تقافز يتخذ من التراشق وقصر المشهد مرتكزا إيقاعيا ذا تأثير خاص. إلا أنه أسكننا روح الشعر الغنائى بتوتره وتصويره الصادق لنجاوى النفس الإنسانية وهذا فى حد ذاته كاف للإمتاع.

والمشاهد التى سيطرت عليها الروح الغنائية فى شعر شوقى كثيرة جداً وجاء جل تركيزها فى رائعتى "مجنون ليلى" و"مصرع كليوباترا" إذ استقلت هذه الأخيرة بمعظم المشاهد التى كانت غنائية الطابع إلا أن شوقى كان بارعا فى التنويع الداخلى، فى محاولة منه دائمة لدفع الملال والاستثقال عن المتلقى، وذلك عن طريق التلاعب الدائم بمقادير الإيقاع إذ كان ينتقل من بنية إلى أخرى ومن خطاب إلى إخبار، ومن مباشرة إلى إخفاء

ناهيك عن تحريكه المشهد أمام القارئ عن طريق التصوير الحى للأفعال التى تنجزها الشخصيات، وهذه المشاهد التى طالت فى مسرح شوقى إنما تمثل تجليات خاصة تعترى نفس المساحة الكافية لتعرب عن ذاتها ذلك الإعراب الظاهر الذى تفقد المسرحية بدونه كثيرا من رونقها وقيمتها الفنية، بل إننى أزعم أن هذا التطويل، فى كثير من الأحيان، هو مانح الفرصة للحدث لأن يتجسد بشكل فنى رائع يدفع شوقى ملاله عن طريق تنويع مقادير الإيقاع، ومن هنا أنادى الجميع برفع أيديهم عن مسرح شوقى الذى ظلم كثيرا، ولكن لأننا بصدد تبين تأثير الجمل الحوارية فى إيقاعية أوزان شوقى فإننا نكتفى بالنموذج الغنائى الذى عرضناه ونتجه إلى معطيات هذا المشهد الحوارى الإيقاعية:

قمبيز: ما الرأى يا وزرائـى ... فإننى لســـت أدرى
ماذا بأبناء مصــــر ... من اختيــــال وكبر
(المجتث)

قائد: نحن بنــو الشيطان ... وهم بنو الإنســـــان
ثان: والناس من طين السكك ... وهم سلالــــة الملك
(منهوك الر)

قمبيز: أبى لعمرى فرعون مصر ... ويشبهه قومه فى إبـــاه
سأدعك فى التراب آنافهم ... والصق بالأرض تلك الجباه
(المتقارب)

قائد: سيدى لاتبد رفقــــا ... وامض فى الأعناق دقـا
ثان: واهدم الأبراج هدمــا ... واحرق الأجران حرقــا
ثالث: ودع الوادى قاعــا ... واحلق الشطين حلقــا
قائد رابع [عالى السن]
سيدى، بل ترفــق ... فهو بالقــــادر أليق
(مجزوء ا)

قمبيز [يضحك ضحكة جنونية]

خذوا يا قادة الفرس ... أخاكم إنه جنـــا
أميرى خرف الشيخ ... فلمه أو لمُ السـنا
(الهزج)

قمبيز [يغمد خنجره فى القائد الشيخ ويقول]:

خذ طعنة فيها الشفا ... تصرف عنك الخرفا ← منهوك الرجز

القائد [وهويتلقى الطعنة]

يا ويحه قد عاده الجنون ... بل أنا حين هجته المجنون ← مشطور الرجز

قمبيز: وآبيس معبودهم أين هو؟؟

قائد: هو العجل

ثان: وهو الذى ألهوا

وزير: ثوى العجل فى حجرات الجلال } المتقارب

قائد: وقد نعموه وقد رفهوا

الثانى: وليس إلهاً، ولكنما على الشعب كهانه مؤهوا

احد القائدين [لزميل له]

هم يعبدون العجل يا ازدشر

ازدشر: يا لك من احمق ثرثار

ونحن؟؟

الأول: النار إله لنا

ازدشر: ما الفرق بين العجل والنار

الأول: أفيلسوف أنت؟؟ } السريع

ازدشر: بل ملحد

الأول: انت ؟؟! إذن عش وامض بالعار

ما كانت النار بمحتاجة إلى قليل الدين كفار

قمبيز: وأين هو العجل؟

قائد: فى قبة تليق لكسرى وآبائه ← المتقارب

قمبيز [مغضبا]: امسكوا الكلب خذوه، أدبوه

ما أبى العجل، بل العجل أبوه ← الرمل

القائد: الويل لى جنّ

صديق له فى أذنه: ما جن إلا كا

فأنت ساويت بالعجل مولاكا[1] } البسيط

---

[1]- المسرحيات: ص٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩

على هذه الوتيرة من التقافز الإيقاعى النابع من حدة التراشق الحوارى يمضى المشهد كله فينتقل أبطاله بين المجتث ومنهوك الرجز والمتقارب ومجزوء الرمل، والهزج ومشطور الرجز والرمل التام ومشطور البسيط، وكلها أوزان رشيقة، بسيطة تتلاءم وحدة المشهد، وتتواءم والتعاقب الزمنى للحركات والسواكن المتماهية مع ثورة الأنفس وهدوئها الذى لم يظهر إلا فى لحظات الهمس، وامتداد التناسب أو التلاؤم ها هنا يحقق ما أسماه حازم "بحلاوة المسموع" الذى نفتقده عندما يتحول المشهد الحوارى إلى مشهد غنائى، وعندما يختفى التراشق الحوارى ليحل محله التلاحم الغنائى الممل، والذى تختفى بظهوره على سطح الأحداث الإستطابة المبتغاة من العمل المسرحى، وشوقى هنا ترك للعلاقات الصوتية مجالا رحبا تطل من خلاله منتظمة فى الزمن ولك أن تتأمل أربعة الأبيات التى جاءت على مجزوء الرمل والتى أوردها أربعة قواد مختلفو الشخصيات، نجد أن إيقاع البيت الأول قد ارتفع جداً مع النداء فالنهى فالأمر، وزاده التصريع حدة وجللته القاف المحاكية صوتيا للقوة والقهر بينما وجدنا الثانى يعتمد التكرار مرتكزا صوتيا [اهدم – هدما] [احرق – حرقا] والأمر مرتكزا دلاليا [اهدم – احرق] ويؤكدهما بالمصدر [هدما + حرقا] ثم يأتى الثالث ليرتفع هو الآخر بالإيقاع عن طريق اتخاذ الأمر المتكرر فى صدرى الشطرين مرتكزا دلاليا والعصبية المثلية لصوتى العين والقاف مرتكزا صوتيا، ولكن انظر إلى هدوء الإيقاع مع دعوة الترفق التى دعا إليها القائد الأخير، الذى اتخذ من التصريع والتجانس الصوتى لحرف القاف معاً مرتكزاً صوتياً، ولم يأمر ولم ينه ولم يهول، ولم يشع فى البيت جلبة صوتية ولم يشعرنا أنه استعمل نفس الوزن الذى اتخذه سابقوه إطارًا وزنيا، ليؤكد تخالف التناسب لتخالف الوضع ويؤكد كذلك اتساع صدر الوزن لأى إيقاع، ويميط اللثام عن دور الحوار المؤثر فى التلوين الإيقاعى للعمل المسرحى، ولعل تنقل شوقى - من وزن إلى وزن، وإيثاره التلاقح الصوتى، وعمده إلى التقاطع والتوافق أو التطابق [الوزن دلالى] معًا وارتفاعه بالإيقاع وانخفاضه به وإكثاره من المحسنات الدلالية المصحوبة بالشحن الموسيقى الهادف من استفهام إلى تعجب إلى استدعاء إلى استدراك إلى أمر إلى نهى لعل هذا التنقل جلل إيقاعية العمل ومنحه حيوية فنية صارخة أبدت نجاح العمل فى هذه المنطقة التى تؤكد فشل أى عمل مسرحى لا يقوم على التراشق الحوارى الذى يوظف فيه الشاعر كل إمكانات اللغة فى خدمة إبداعه.

لعل من أروع المشاهد التى اعتمدت الحوار وبدا بها لون من الموسيقى الإيحائية الصارخة هذين المشهدين اللذين نعيت كليوباترا لأنطونيو فى أحدهما، ومات أنطونيو بين يديها فى الآخر:

اولمبوس: مولاى اعفنى

انطونيو: تكلم لا تخف إنى أرى عليك روعة الأسى

اولمبوس: مولاى، مهلا فى الظنون وأنئد إن من الظن اتهاما وأذى

أنت على ما لك من مروءة رميت بالغدر أحب من وفى

انطونيو: ماذا تقول؟؟

اولمبوس: كليوباترا انتحرت بطعنة الخنجر فى صدر الضحى

انطونيو: يا للسماء!! انتحرت! أين؟ أين ولم؟ وكيف كان ذاك؟ ومتى؟

اولمبوس: مررت بالقصر ضحى اليوم فلم أجد له نظما ولا حسنا يرى

بدا لعينى خلاءً موحشا غير عويل هاهنا، وهاهنا

(الرجز)

انطونيو: انتحرت ! يا للخبر! ويالقسوة القدر

إن الأمور انتقلت من خطر إلى خطر

ما غدرت إنما أنا الذى بها غدر

واخجلتا من قولهم انتحرت، وما انتحر

اذهب أولمبوس ودعنى والهموم والكدر

ما بجراحات القلوب للأطباء بصر

(مجزوء الرجز)

[يذهب أولمبوس]

[لروما]

روما حنانك واغفرى لفتاك أواه منك وآه ما أقساك

روما سلام من طريد شارد فى الأرض وطن نفسه لهلاك

اليوم يلقى الموت لم يهتف به ناع ولا ضجت عليه بواكى

أعرضت غضبى فى الحياة فرحمة لا تحرمينى فى الممات رضاك

إن كان موتى كل ما تبغينه فهناك! ها أنذا أموت هناك

يا أم عذرك فى اتهام بنوتى باد وعذرى فى العقوق كذاك

لولا الجمال وفتنة من سحره ما حل فى قلبى هوى لسواك

صفحا كليوباترا قربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك[1]

(الكامل)

---

[1]- المسرحيات: ص٥٠١-٥٠٢.

استعمل شوقى وزنين لتفعيلتيهما امتداد عجيب يسمح له بالتلاعب الصوتى كيف يشاء، فتارة يطيل وأخرى يقصر، وقد طغت تفعيلة الرجز "مستفعلن" على المشهد كله حتى مع الكامل الذى تحولت تفعيلة (متفاعلن) فى معظمه إلى مستفعلن بفعل الإضمار، وقد تناسبت هذه التفعيلة تماماً مع أمرين لهما حيويتهما الناطقة فى المشهد أولهما: سرعة التراشق الحوارى والذى يتطلب رشاقة صو تية لحمتها السواكن وسداها المتحركات وما أكثرهما فى تفعيلة الرجز، ثانيهما: غلبة تواتر المقاطع الطويلة المفتوحة التى تتماهى وما بنفس أنطونيو من زفرات أسى وأنات حزن، وفى ظنى أن وزن الكامل قد جلل المشهد أسى، وأشبعه حرارة ولوعة لتناسب امتدادته لأنات أنطونيو الحائرة، وتأوهاته المفعمة بالشجى والشجن، والمحملة بكم من الموسيقى الإيحائية القاتلة وقارن بينها وبين زفرات كليوباترا فى مشهد موته:-

انطونيو: كيلبترا ! عجبٌ انت هنا ! — لم تموتى – هم إذن قد كذبون
كليوباترا: سيدى، روحى، حياتى، قيصرى — انت حى؟؟
انطونيو: — بعد حين لا اكون
كليوباترا: من نعانى كذبا ! من قالها — لك
انطونيو: — اولمبوس النذل الخـؤون
مر فاستوقفته اسـأله — قال ماتت فتجرعت المنـون

***

كيلوباترا زودينى قبـلة — من ثناياك العـذاب الشبمات
واضيئى بسناها مقلـة — يسدل الموت عليها الظلمـات
سيقول الناس عنى فى غـد — من أولى الرحمة أو أهل الشمات
بطل لم تظفر الحرب بـه — فى الهوى تحت لواء الحب مات

(الرمل)

[يسلم الروح]

كليوباترا: قد تداعى محـور الأر — ض وميزان الشعوب
مال كالشمس جمـالا — وجلالا فى الغـروب
أيها المجروح لـو تـد — رى جروحى وندوبى
أيهـا الذاهب قـدآ — ن عن الدنيا ذهوبى
أيهـا الخالص ودًا — ليس ودى بالمشوب
أيهـا الصادق وعدًا — ليس وعدى بالكذوب
عن قريب ينطوى القبـ — ـر علينا عن قريب
كللـــوه بالرياحيـــــن وبالغار الرطيب
واهتفوا فى أذنيـــه — بأناشـيد الحروب

(مجزوء الرمل)

***

واحبيباه، جاءه الموت فاستســلم لا يستطيع إلا ذهوبا
كان ما خفت أن أن يكون وحلت — نكبة لم تفاجئ المنكوبا[1]

(الخفيف)

1- المسرحيات: ص٥١٨، ٥١٩.

لك أن تعقد مقارنة بين المعطيات الإيقاعية لبيتى أنطونيو وكليوباترا فى المشهدين.

أنطونيو: يا للسماء ! انتحرت ! أين ؟ أين ولم ؟ وكيف كان ذاك ومتى ؟

كليوباترا: سيدى، روحى، حياتى، قيصرى أنت حى ؟؟

أنطونيو: بعد حين لا أكون

لقد أدار شوقى كلا من الاستفهام والاستدعاء فى البيتين إدارة الواعى البصير بالمعطيات الصوتية لكلتا الصيغتين اللتين اعتمدتا التراشق الحوارى مرتكزا ترتفعان بمقتضاه بموسيقى البيت، وعلى الرغم من اختلاف وزنى البيتين إلا أن التقافز الإيقاعى واضح، والمساحات الأدائية حاضرة، ولها ثقل إيقاعى حميد يحمل النفس على معايشة المشهد ومقاسمة المتحدثين مشاعرهما.

وبنية إيقاعية المشهد الأخير الصارخة التى تنطوى على ألوان من الموسيقى الإيحائية التى تشارك مشاركة فاعلة فى تجسيم المشهد ورسم أبعاده إذ تولجنا لجة المأساة عبر انسيابية الرمل ذى الأثر الرتيب والذى لا يخلو بالنفس إلا ويدعها على غير ما وجدها، وبخاصة أن شوقى برع فى تنويع مقاديره بقواف لها وقع فى النفس حسن وبخاصة وأنها احتوت حركات لها اتصال بحالة المتكلم النفسية فالسكون فى مشهد توديع الروح للجسد والكسرة فى مشهد الانكسار الجنائزى الممض، والفتحة المتوجة للباء المنطلقة حالة استعمال الخفيف وزنا والصراخ المستكن فى الندبة مرتكزا صوتيا للندب المؤثر على فقيد العشق أنطونيو، وليس أدل على محورية إيقاع الموسيقى الإيحائية فى المشهد الأخير من تكرار النداء فى أربعة الأبيات المتتالية فى مشهد مجزوء الرمل قبل الأخير، إذ مثلت صيغة النداء (أيها) حضورا إيقاعيا لا يدانيه ظهوراً إلا حرف الروى ذو الجهرية الواضحة.

على كل فقد حاول شوقى - قدر المستطاع - تنويع إيقاع مشاهده الحوارية بما يتلاءم مع عاطفة الشخصية وانفعالها، ومدى ملاءمة ما تقول للمخاطب، ومدى ارتباط ذلك بالحث ذاته، فنجح فى ذلك أحيانا، وخانته شخصيته الفنية أحيانا أخرى ففرضت الغنائية والتطويل على مشاهد أخرى فتناوح إيقاع أعماله المسرحية بين إيقاع القصيد وإيقاع المسرح الشعرى، وعلى كل فهنات الرواد تنفع التابعين، ويكفى أن شوقى فتح المجال رحبا لمن يأتى بعده ليكمل المسيرة وصولا للمثالية فى الصياغة كما تجلى لدى عزيز أباظة وباكثير وعبدالصبور وغيرهم من رواد المسرح الشعرى.

ثانيا: بنية القوافي في مسرحيات شوقي وأثرها الإيقاعي:

حروف الروي:

جدول ص ٢١٠

المسرحية / الحرف	الراء	الباء	اللام	النون	الدال	الألف	الميم	الياء	العين	التاء	الكاف	الهاء	الحاء	الهمزة	السين	القاف	الفاء	الجيم	الثاء	الشين	الزاي	الصاد	الضاد	الطاء	الخاء	الذال	الغين	الظاء	الواو	المتعدد
مصرع كليوباترا	٣٤٩	١١٠	٧٢	١٠١	٧٤	٩٣	٤٨	٥٨	٤٠	٥١	٥٠	٢٢	٢٤	٦١	٨	١٣	٨	٣	-	-	-	٣	-	-	-	٢	-	-	-	٧٧
قمبيز	١٨٥	١٩١	١١٥	١٠٨	١٥٢	١٧	٥١	٦٦	٢٧	١٨	٣٢	٤٠	٢٢	١٥	٧٥	٢٦	١٤	١	٧	-	٢	١	١	-	-	-	-	-	١	١٦
مجنون ليلى	٢١٣	١٣٩	١٠٨	١٤٩	٧٥	٥٤	٨٣	٤٣	٧٧	٢٥	١٤	٤٠	٢٤	٢٩	٦	١٤	١٩	-	٣	-	١	-	٢	-	-	٢	-	-	-	١٤
علي بك الكبير	١٨٤	٢٠١	١٥٩	١٥٦	١٥٠	٣٣	٧١	٩	٢٤	٢٤	١٣	١٢	١٣	٢١	١٧	١٤	٦	-	-	-	٢	-	-	١	-	-	-	-	-	٩
عنترة	٢٣٨	٤٩	١١٩	٦٤	٦٣	٤٢	٨٧	٤٠	١٤	٢١	٣٧	١٣	٦٥	٢٠	٢٠	٢١	٧	٥	٣	٢	-	-	-	-	-	-	-	١	-	٦٤
البخيلة	١٠٨	٩٤	١١٨	٦٤	٤٣	٦٢	٢١	٢٥	١٩	٤٦	١١	١٩	٤	٤	١١	٩	٢٢	٨	٣	٤	-	-	-	٥	٤	-	-	-	-	١٢
الست هدى	٤٧	٥٦	٦٥	٨٣	٧٥	٨٨	٤٤	٤١	٤٨	٢٠	٧	١٥	٧	٧	١٠	١٥	٢١	٦	-	٩	٤	٢	٣	-	-	-	٤	-	-	-
المجموع	١٣٢٤	٨١٠	٧٥٦	٧٢٥	٦٣٢	٤٣٩	٤٠٥	٢٨٢	٢٤٤	٢٠١	١٦٤	١٦١	١٥٩	١٥٧	١٤٧	١١٢	٩٧	٢٣	١٦	١٥	٩	٦	٦	٦	٤	٤	٤	١	١	١٩٢

استعمل شوقى جميع أحرف الضاد رويا لشعره المسرحى فلم يستثن صوتا، وإن تباينت نسب استعماله إياها، مثبتا بذلك قدرته على تنويع إنتاجه المسرحى بما شاء من أصوات، ولا مراء فى أن تطويع الشعر الغنائى للنسق المتماهى مع متطلبات المسرح يحتاج لبعض الإضافات المرتبطة بشدة بالضرب لا بالعروض والجميل فى الشعر المسرحى عدم قارية التقفية إذ إن للتنويع القافوى تدخلا تتغاير الأصوات بمقتضاه فى الخواتيم تناسبا مع الترصيفين الصوتى والدلالى وكسرًا لنثرية الرجز الذى احتل نسبة الثلث فى شعر شوقى المسرحى.

وإذا كان إدخال الشعر العربى عالم المسرح شيئا مستجداً فى حينه فإن تنويع أصوات الضرب أيضاً كان متطلبا ضروريا فى سبيل التخلص من بوتقة التقفية الرتيبة المتكررة بشكل آلى فى شعرنا الغنائى، وتمشيا من ناحية أخرى مع تنويع الأوزان والانتقال بها من وزن إلى آخر وصولا للشكل الحوارى المطلوب على المسرح والخاضع فى الأساس لتعدد الشخوص وتباين الثقافات. والتنويع – لاشك - يحتاج فى المقابل، إلى وقفات فى مواضع مختلفة أو إلى أنماط تعبيرية تخلق وقفات قبلها وبعدها وهذه الوقفات فى أساسها أصوات قواف تصنع لحنا منتظما.

بالنظر فى جدول توزيع أحرف الروى يمكننا تقسيم أحرف الروى إلى مجموعات ثلاث:

المجموعة الأولى تضم سبعة أحرف هى الأحرف كثيرة التواتر وهى: [الراء – الباء – اللام – النون – الدال – الألف – الميم] وهذه المجموعة هى الأكثر تواتراً، لا فى شعر شوقى وحده، إنما فى كل شعرنا العربى* وقد مثلت فى شعر شوقى المسرحى موحد القافية نسبة (٧٢,٦٪)، وإذا استثنيا الألف من هذه المجموعة لوجدناها تمثل نسبة (٦٧٪) تقريبا وهى نفس نسبة استعمالها فى شعره الغنائى، وإذا كان شوقى قد استعمل الألف رويا فى شعره المسرحى، فإنها لم ترد على الإطلاق رويا فى شعره الغنائى وهذا شئ ملفت للنظر بشكل ملموح إذ الألف صوت لين ليس له ذلك الظهور المطلوب فى القافية المتواترة فى شعرنا الغنائى، أما الشعر المسرحى فلا يتطلب تلك القارية ولا ذلك الظهور التنغيمى".

---

*- طالع جدول رقم ٢ فى الفصل الثانى من هذه الرسالة.

نلاحظ تراجع صوت الميم بشكل حاد فى شعر شوقى المسرحى، فهو وإن استقل فى شعر شوقى الغنائى بالمرتبة الأولى اتجاها والثانية نفسا، فقد تراجع هنا للمرتبة السابعة إذ استعمله شوقى تاجا صوتيا لخمسة أبيات وأربعمائة فقط وهى نسبة ضئيلة قياسا إلى خمسة الأصوات الأولى والتى صارعته المكانة فى كل شعرنا العربى قديمه وحديثه، وبالعودة لمخرجه نجد أن صوت الباء وهو قسيمه فى أبوة الشفة لهما معا قد بلغ نفساً ضعف الميم (٨١٠ بيتا) مما يجعلنا نحكم بعدم الطواعية الكافية للميم رويا لاستعمالات شوقى الأصوات فى شعره المسرحى.

نلاحظ تربع الراء كعادته - وهو الصوت الصامت الأسنانى اللثوى المجهور ذو الظهور الصوتى الخاص - على قمة التواتر إذ استعمله شوقى رويا لأربعة وعشرين وثلاثمائة بيت وألف (١٣٢٤) مثلت نسبة (١٩٪) وهى نسبة رفيعة جداً تفوق مجموع نسب الأحرف العشرين الأخيرة، وقد تواتر هذا الصوت بكثرة فى مصرع كليوباترا وبخاصة فى المواقف التى كانت تتطلب وصفا، ولوحظ استقلاله بمشاهد كاملة تتجاوز الثلاثين بيتا مما يضفى عليها لونا من الغنائية المتناقضة مع ما يتطلبه الاستعمال المسرحى من تقافز وتنوع وقد شابهه فى نفس هذه الخاصية صوت الألف الذى كان يمتد شوقى فى استعماله إياه رويا امتداداً محضا يقتل به فى الملتقى التركيز المطلوب فى المسرح الشعرى.

يلاحظ بقاء كل من [الباء – اللام – النون – الدال] فى نفس ترتيبهم فى كل من شعر شوقى الغنائى والمسرحى، وهى أصوات لها بروز صوتى وحضور تنغيمى له احترامه يحكم تواترها فى نهايات جذور الكلم العربى استعمالها فى جميع أشعار العرب.

المجموعة الثانية فى استعمالات شوقى ضمت أحرف [الياء – العين – التاء – الكاف – الهاء – الحاء – الهمزة – السين – القاف – الفاء] وقد مثلت نسبة (٢٤,٩٨٪) من شعر شوقى المسرحى أى حوالى ربع شعره المسرحى وهذه المجموعة هى وسابقتها استعملت أصواتهما رويا فى كل مسرحيات شوقى فلم تخل مسرحية من أصوات المجموعتين مما يؤكد عطاءها مجموعة.

لوحظ تقافز شوقى بأصوات المجموعة الأخيرة، فيما عدا العين والكاف، إذ استعمل هذه الأصوات برشاقة فانتقل منها سريعاً فحال دون رتابتها على الرغم من خفة معظمها صوتيا.

اما المجموعة الثالثة وهى النادرة التواتر من الأساس فى شعرنا العربى كله فليس لشوقى من ورائها إلا انه أثبت قدرته فى استعمالها رويا كما ظهر عطاء بعضها الدلالى فى مواضع بعينها كان لها حساسيتها فى قلب أعماله المسرحية.

استعمل شوقى القوافى المتعددة فى اثنين وتسعين بيتا ومائة (١٩٢ بيتا) مثلت نسبة (٢,٧٠٪) من شعره المسرحى وقد استثنيناها من مجموع شعره موحد القافية الذى بلغ بعد الحذف (٦٩١٣ بيتا) وهذا التعدد اتخذ لنفسه شكل المزدوج والمخمس والموشح إلا أن الغلبة فى أصوات قوافيه للأحرف الجهرية أكثر من غيرها.

تعدد الروى وأثره الإيقاعى:

لقد اتخذ الشعر المسرحى نمطا خاصا فى استعمال الأوزان فانتقل الشاعر من وزن إلى وزن، بل من شكل إلى آخر داخل الوزن نفسه تاركا لنفسه المساحة الكافية للتنويع الذى هو لحمة التراشق الحوارى فى أى عمل مسرحى وسداه، وقد تبع كل تنويع وزنى تنويعا من نوع آخر، وهو التنويع فى التقفية تمشيا مع متطلبات كل مشهد، الصوتية والدلالية على السواء، ولا مراء فى كون الأداء التنغيمى أروع خصال الشاعرية الحقة، وقد استطاع شوقى بحق أن يعزف على قيثارة شعرنا المسرحى أبدع الألحان وأمتعها من خلال إحساسه الفذ بالبناء الصوتى المطلوب وقت الاستعمال والنابع فى الوقت نفسه من قياسه الحسن لذبذبات الأحرف والحركات داخل كل تركيب كان يستعمله.

ولعل براعة شوقى قد تجلت بحق فى أعماله المسرحية لأنه الأسبق بين شعراء العربية فى هذا المنحى فلم يكن من السهل على آذان تشبعت بألحان الشعر الغنائى أن تتقبل للشعر شكلا آخر، لذا كان الأمر على شوقى جد صعب، إلا أنه استطاع ببراعة الفنان المسكون شعرا أن يوفق بين أصول الشعر المسرحى ومناهجه وبين رغبات الجمهور العربى ومتطلبات ذائقته، فرفع باقتدار فنى عجيب الفارق الصعب بين لغة شعرنا الغنائى المعهودة وبين لغة الشعر المسرحى. ولك أن تتأمل معطيات التغير التقفوى فى الحوار التالى[1]:

---

[1]- المسرحيات: ص٤٢، ٤٣.

مالك: ما اسم الفتى ؟؟

الأول: صخرٌ – من ولد الأشتر

مالك: وهل رأى عبلة ؟؟

آخر: ألف مرة   وسمع الحرُ حديث الحرّه

مالك: اصيخوا لى – أصاحبكم شجاع   فعبلة تبغض الرجل الجبانا

أحدهم: كليث الغاب إقداماً وكرّاً   إذا اعتقل المهند والسنانا

مالك: اصيخوا لى – أصاحبكم جواد   فعبلة تبغض الرجل البخيلا

أحدهم: يكاد ندى يديه حين يهمى   ينسى حاتم السمح المنيلا

مالك: اصيخوا لى – أصاحبكم جميل   فعبلة تبغض الرجل الدميما

أحدهم: ألم تره ؟؟ ألم تنظر إليه   إذن لم تبصر الملك الكريما

مالك: اصيخوا لى – أصاحبكم فصيح   فعبلة تبغض الرجل العييا

أحدهم: ألم تر قط قسا فى عكاظ   وسحبانا إذا شهد النديا

مالك: اصيخوا لى – أصاحبكم رقيق   فعبلة تبغض الرجل العنيفا

أحدهم: ستلفيه إذا حملت إليه   وديعا مثل نعجتها ألوفا

مالك: اصيخوا لى – أصاحبكم غنى   فعبلة طفلة تهوى الثراء

أحدهم: سنسكنها القصور كبنت كسرى   ونلبسها الجواهر والفراء

باستثناء البيتين الأولين نجد أن الوافر قد فرض نفسه كإطار عروضى فأصبح المشهد كله يدور فى إطار واحد من ناحية الوزن إلا أن التتويج القافوى قد تعدد تمشيا مع المتطلب الدلالى وقد بدا التمكين جليا فى كل الأبيات إذ اتخذت القافية لنفسها الموقع المنوط بها منذ نهاية العروض وبخاصة فى كلام مالك الذى صبه كله فى نطاق تقابلى رائع ربط فيه العروض بالضرب مستعملا نفس الأسلوبين الإنشائيين الأمر فالاستفهام ثم الخبرى الذى يقرر فيه ما تنافى فيه عبلة الصفة الواردة فى خاتمة التكتل الأول، وعلى نفس الوتيرة يأتى جواب المخاطب مثبتا عكس ما تبغض عبلة من خاطبها، والجميل أن كل استفهام وجواب يجمعهما روى موحد، جاءت أصواته على التوالى [النون، فاللام، فالميم، فالياء، فالفاء، ثم الهمزة] وهذا تنوع حسن زاد المشهد تنغيما وخفف من رتابة التكرر الآلى ولاءم كل تركيب، وذاك هو عين المبتغى من قوافى الشعر المسرحى، أما إذا أردنا مس العطاء الإيقاعى لروى متعدد مع وزن متعدد فلنطالع ذلك المشهد من مسرح كليوباترا[1]

---

[1]- المسرحيات: ص ٥٢٦، ٥٢٧.

الملكة [هامسة]:

شرميون ذاك حـابى   وجناه فى يمينه
جاء فى الميقات يهدى   لى باكورة تينـه   } مجزوء الرمل

للحارس:

ألا تقبل يا حـــار   س منى هذه البدره
الحارس: بشكران وهيهـات   على الشكران لى قدره   } الهزج

الملكة: والآن لو تحضر لى الفلاحا   لعله يحدث لى انشراحا
إنى نسيت البسط والمزاحا   } مشطور الرجز

الحارس: علىّ السمع والطاعة   سآتيك به السـاعة ← الهزج

الملكة: يا شرميون تعلمى الدنيا ويا   هيلانة اختبرى الزمان القاسى
إن التى حرست بأبطال الوغى   باتت تصانع سفلة الحـراس   } الكامل

هيلانة: حابى، نعم حابى وتلك نظرته   وهذه مشيته وخطرتـه
يا ليت شعرى ما تكون سلته   } مشطور الرجز

حابى: تحية للملكـــة   ونعمـة وبركـه
ونفس عبدها لهـا   وكل ما قد ملكـــه
ســيدتى جئت إلى   بحرك أهدى سمكـه
أحمل تينا ولو اسطعـــت حملت مملكـــه   } مجزوء الرجز

حابى: سيدتى

الملكة: ادن فإنه ابتعـــد   وقل فما يسمع غيرنا أحد

حابى: سيدتى

الملكة: حابى أنوبيس اجتهـد   لنا وأنجز الغداة ما وعـد
يريد أن يشفينى مما أجد   وأن يقى مملكتى عار الأبد
جئت كما يأتى لوقته المدد
وفيت لى حابى ولم تكن تفى   } مشطور الرجز

ضع السلال وانصرف لا بل قف
حتى ترى كيف يكون موقفى
[تلقى نظرة على السلال]

ما لى ملئت من المنية رهبة   إن المنية فى رقاب الناس
آسى الجراح جزعت عند لقائه   والنفس تجزع من لقاء الآسى
إنى طويت بساط كل مدامـة   لم يبق إلا شرب هذى الكاس   } الكامل

ما بين مجزوء الرمل والهزج ومشطور الرجز ومجزوئه والكامل دارت أنغام المشهد وما بين النون والراء والحاء والعين والسين والتاء والكاف والدال والفاء والسين مرة أخرى دارت قوافيه فاجتمع التنوعان الوزنى والقافوى على شئ واحد وهو الوفاء بمقتضيات الإمتاع الفنى المقنع، فوجدنا أن شوقى لا يكتفى بمجرد تنويع الأوزان، إنما هو ينوع فى مقادير نفس الأوزان أيضا فينتقل من التام إلى المجزوء ومن المجزوء إلى المشطور بشكليه الثلاثى والخماسى مجللا كل ذلك بقواف متباينة لها عطاؤها الصوتى المتمايز والمتميز فى نفس الآن إذ للجهر والهمس تدخل، وللتقييد والإطلاق تدخل آخر ولأشكال التقفية المتباينة تدخل جديد يجلل كل ذلك تمكين جميل سلف بترصيف صوت/دلالى متقن يولج به المتلقى فى خضم التأثر المبتغى كما أن هناك لونا آخر من ألوان التعدد فى تقفية شعر شوقى المسرحى يتحول فيه المتكلم نفسه من وزن إلى وزن ومن روى إلى آخر، ويتفق مع المخاطب أو يتفق معه المخاطب فى الروى حينا ويختلف عنه فى الروى حينا آخر مما يصنع للمشهد ألقا توقيعيا خاصاً وبخاصة عندما تطول الجمل الحوارية وتتعدد شيت التدبيج الصوتى كما فعل شوقى بهذا المشهد من مسرحية عنترة[1]:

عنترة:	يا عبل كم بيداء جبت مخوفة	فنفذت إلى بنذبهـا والضيغـم	الكامـل
	فلقيت كل منـازل بسلاحه	وجعلت أضرب باليدين وبالفـم	
	أخرت رمحى وادخرت مهندى	وربطت سرجى للكمى المعلم	
	حتى تراءت ظبيـة فتملأت	مما رأت رعبًا فلم تتقـدم	
	لما رأتنى والسباع تنوشنى	نفرت نفارك من عيون الموسم	
	ريم تفلت لم يفتك بجيـده	وبمقلتيه وفته بالمعصـم	
	فمنعتها من كل ضـار ثائر	وأبحتها الوادى وقلت لها اسلمى	
	يا ليتنا يا عبل عصفورتـان	فى غصن ضال أو على فرع جان	السريع
	فى روضـة عقل وراء الربا	لم يسـقها إلا الغوادى يـدان	
	على جناحيك جناحى، وفى	فمى مكان الحـب هذا الجمـان	
عبلة:	لقد وددت فوق مـا	شـئت لنا يا قسـوره	مجزوء الرجز
	من عيشة وادعـة	خـاملـة مسـتره	
	لا بعيـون الناس أو	السـنهم مكـدره	

---

[1]- المسرحيات: ص٣٤، ٣٥.



عنترة: لو لم تهيمى عبلــتى — بحملاتى المنكـــره
وليس بـــى أنا ولا — بسحنتى المحتقـــره — مجزوء الرجز
لقلت إذ دعـــوتنى — يا قمـــرى يا ســكره

عبلة: هذا السواد يا ابن عـــمى مثل صبغة السحـــر
كالمسك والكحل همـــا — فى مفرقى وفى البصـــر
وما يضرك الســـوا — د يا ابن عمى ما يضـــر — مجزوء الرجز
الكعبة الغـــراء من — احسن ما فيها الحجـــر
البدو فى إجلالـــه — وفى وقاره الحضـــر

عنترة: ماذا وددت يا عبيــــل يا حياة عنـــتره ← — مجزوء الرجز

عبلة: وددت أنى صـــدف — وأنت فيه جوهــــره
فى زاخر لم يدر بعـــد — الغائصون خـــبره — مجزوء الرجز
وموضع لم يسمع الفــــلك به ولم يــــره

عنترة: بى أنت يا عبلة بـــى — لا بل بأمى وأبـــى — مجزوء الرجز
لا بل بعبس بل بنجـــد بل بملك العـــرب

أدار شوقى المشهد بين أوزان الكامل فالسريع فمجزوء الرجز فأنشأ حواراً بينيا بطله عنترة الذى تناوح فيه بين الوزنين الأولين وقافيتين متمايزتين هما الميم والنون صانعا بذلك التناوح لونا من ألوان استرعاء الانتباه، ثم ينتقل إلى الوزن الثالث فيتخذه قالباً لبقية المشهد وينوع فيه فى حركة الروى ذاته إثراء للتنغيم الصوتى للحرف المتوج لخاتمة المقدار.

وعلى هذه الشاكلة من التنويع التقفوى تدور جميع مشاهد أعمال شوقى المسرحية ولعل أبدع ما فى التنويع هو خروج شوقى الجرئ وغير المسبوق من بوتقة عمودية الروى، بل وتنويعه الحاد فى المقادير الوزنية تمشيا مع الموقف أو تناسبا مع شخصية المتكلم، ولعل تباين المواقف، واختلاف ثقافات الشخوص لم يدع المجال رحبا لاستئثار وزن بعينه على معظم المشاهد ولم يترك لروى بعينه فرضية خاصة وإنما كان لكل وزن حضور خاص، بل إن أوزاناً بعينها لم ترد فى شعر شوقى الغنائى بنفس تألقها فى شعره المسرحى، وأيضا كان لأحرف الروى المجال الذى تثبت فيه ذاتها الشائع منها والنادر ولعل ورودها جميعها رويا فى أعمال شوقى المسرحية لأكبر دليل على مدى رحابة صدر الاستعمال المسرحى لما تتلون به شيت التوقيع التى يروجها الشاعر.

علاقة مكانة الروى من الجهاز الصوتى بإيقاعية الأداء فى الشعر المسرحى:

المخـــرج	الـــروى	العدد الكلى	النسـبة (٪)
الشفتان	البـاء الفـاء الميـم	١٣١٢	١٨,٩٧
الأسنان	التـاء الـدال السـين النـون الضـاد الظـاء الصـاد الـزاى الـذال الثـاء الطـاء	١٧٥٦	٢٥,٤٠
أدنى الحنك	الحـاء الـراء الـلام الألف	٢٦٧٨	٣٨,٧٣
أقصى الحنك	القـاف الكـاف الـواو اليـاء	٥٥٩	٨,٠٨
وسط وأقصى الحنـك	العـين الهـاء الهمزة الجيـم الخـاء الشـين الغـين	٦٠٨	٨,٧٩

بالنظر فى معطيات الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

- وضوح التباين الشديد بين نسب المجموعات الثلاث الأولى خلافا لما كانت عليه فى شعر شوقى الغنائى إذا كانت متعادلة تقريبا، إلا أن الفارق هنا بدا شديداً إذ تربعت مجموعة أدنى الحنك على القمة بنسبة (٣٨,٧٣٪) وهى نسبة جد رفيعة ثم تلتها مجموعة الأسنان ذات الكثرة الظاهرة لأصوات العربية بنسبة (٢٥,٤٠٪) ثم جاءت مجموعة الشفتين فى المرتبة الثالثة فى سلم التواتر مخالفة ما كانت عليه فى الشعر العربى القديم إذ كان لها الظهور المستمر لارتباط مخرج أحرفها بالشفتين ومثلت نسبة (١٨,٩٧٪) ثم جاءت المجموعتان الأخيرتان بما لا يباين كثيراً نفس نسبتيهما فى شعر شوقى الغنائى.
- لعل سر تربع مجموعة أدنى الحنك على قمة التواتر يرجع إلى وجود صوتى الراء واللام وهما صوتان ذوا حضور إيقاعى بارز فى شعر شوقى الغنائى والمسرحى على السواء، فعلى حين وجدناهما يحتلان المركزين الأول فالخامس فى شعره الغنائى فإذا بالأخير يقفز إلى المركز الثالث محققا بذلك تواجدا صوتيا يحسب له، على حين يظل للراء الحضور الأوفى نظراً لما يتمتع به من إيقاعية صوتية لها عطاؤها القيم والذى جعل له التميز الدافع لأن يحتل المرتبة الأولى فى تواتر الروى فى شعر الأغانى والحماسة والشعر والشعراء وشعر حافظ وشوقى أيضا، بل وجعله مناط الثقل الذى تحتل بمقتضاه مجموعة أدنى الحنك دائما المرتبة الأولى فى الحضور الصوتى.
- حكم كل من التناغم الصوتى المتوفر داخل الأبيات، وصلابة الحرف وتحمله ما يحمله من حركات، وكبر حظه من الورود فى خواتيم جذور الكلم العربى حكم كل ذلك استعمالات شوقى بدليل عدم استئثار عمل مسرحى بعينه مجموعة صوتية بعينها إذ دارت أصوات المجموعات كلها على كل الأعمال دورانا ليس له معيارية استعمال خاصة فكان أن تباين تواتر استعمال أصوات المجموعة نفسها تباينا شديداً ودليل ذلك فارق الاستعمال بين الراء والحاء مثلا، وكذلك الباء والفاء.
- لوحظ أن معيارية الأداء الصوتى فى خواتيم الاستعمالات إنما ترجع إلى مكانة الصوت ومدى حضوره الإيقاعى فكلما توفر للصوت المفرد، بعيداً عن مجموعته

الصوتية، إمكانية الاستعمال كلما لجأ إليه شوقى واستعمله ليصل به إلى كفاءة الأداء المطلوبة ودليل ذلك سعة ما بين الأصوات من فوارق الحضور، ودرجات التواتر.

– وإذا كان الأداء، على ما هو معلوم عنه أنه "هو عملية التجسيد الشفوية حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية وما يقع بينها من انسجام واختلاف فى تفاعل مع الدلالة اتساقا واختلافا (التضمين) وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف"[1] فإننا هنا نستطيع الجزم بأن التداخل هاهنا إنما ينبع من التباين الكائن بين الصوت والدلالة إذ يختلف الأخير ويتفق الأول تبعا للترصيفين التقطيعى والصوتى اللذين بهما نصل للتتويج التقفوى المتناسب وشيت التعبير، وفرضية الأداء.

– وإذا حاولنا ربط الأداء بالجهر والهمس - قد استثنينا فى هذا الجدول روى الألف لأنه صائت أمامى مفتوح لا علاقة له بالجهر والهمس وعدد أبياته ٤٣٩ بيتا وما إذا كان لذلك علاقة بالمخارج للاحظنا ما يلى:

القوافى المجهورة			القوافى المهموسة		
الصوت	المخرج	عدد الأبيات	الصوت	المخرج	عدد الأبيات
الهمزة	حلقى	١٥٧	التاء	أسنانى	٢٠٤
الباء	شفوى	٨١٠	الثاء	سنى	١٦
الدال	أسنانى	٦٣٢	الحاء	حلقى	١٥٩
الراء	غارى	١٣٢٤	الخاء	حنكى	٤
الزاى	لثوى	٩	السين	لثوى	١٤٧
الظاء	سنى	١	الشين	لثوى	١٥
الضاد	سنى	٦	الصاد	لثوى	٦
الجيم	لثوى	٢٣	الفاء	شفوى	٩٧
العين	حلقى	٢٤٤	القاف	لهوى	١١٢
الغين	حنكى	٤	الكاف	حنكى	١٦٤
اللام	غارى	٧٥٦	الطاء	سنى	٦
الميم	شفوى	٤٠٥	الهاء	حلقى	١٦١
النون	أسنانى	٧٢٥			
الواو	حنكى	١			
الياء	غارى	٢٨٢			
الذال	سنى	٤			
المجموع ٥٣٨٣	النسبة	٧٧,٨٦٪	المجموع ١٠٩١	النسبة	١٥,٧٨٪

[1] – الموازنات الصوتية فى الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية – نحو كتابه تاريخ جديد للبلاغة والشعر. د/ محمد العمرى – أفريقيا الشرق للنشر – بيروت – لبنان – ٢٠٠١م – طبعة أولى.

بالنظر فى الجدول السابق نلاحظ تراجع نسبة المجهور فى شعر شوقى المسرحى قياساً لشعره الغنائى (مع ملاحظة استثنائنا روى الألف) بينما ظل المهموس على نفس نسبته تقريبا، وهى عامة نسبة متراجعة كثيراً عما تصالح عليه علماء الأصوات من أن الهمس يمثل خمس الاستعمال فى اللغة.

بلغت نسبة المجهور إلى المهموس فى الموحد من أصوات القوافى فى شعر شوقى المسرحى (٧٧,٨٦٪) : (١٥,٧٨٪) وبالقياس بعد استثناء صوت الألف من التواتر بلغت (٨٣,١٤٪) : (١٦,٨٥٪)، وفى الحالين تلحظ رفعة الأول إلى عموم الاستعمال وتراجع الأخير بشكل بين.

إذا رتبنا المخارج جهراً وهمساً على السواء ترتيبا تنازليا لكانت كالتالى:

الغارية ←	٢٣٦٢ بيتا ←	٣٦,٤٨٪
الأسنانية ←	١٥٩٤ بيتا ←	٢٤,٦٢٪
الشفوية ←	١٣١٢ بيتا ←	٢٠,٢٦٪
الحلقية ←	٧٢١ بيتا ←	١١,١٣٪
اللثوية ←	٢٠٠ بيتا ←	٣,٠٨٪
الحنكية ←	١٧٣ بيتا ←	٢,٧٦٪
اللهوية ←	١١٢ بيتا ←	١,٧٢٪

هناك تباين واضح فى ترتيب ونسب المخارج فى شعر شوقى المسرحى عن شعره الغنائى إذ لوحظ ارتفاع نسبة الأصوات الغارية جدا فى شعره المسرحى عنها فى شعره الغنائى. كما لوحظ ارتفاع نسبة استعماله الأصوات الأسنانية التى استبدلت مرتبتها مع قسيمتها الشفوية من الثالثة إلى الثانية، وكذلك اللثوية التى ارتقت بنفسها مؤخرة اللهوية إلى المرتبة الأخيرة.

يرجع تفوق الأصوات الغارية لارتباطها أولا بالجهرية ذات الحضور الصوتى الملموح فى شعر شوقى وكذلك تعلقها ثانيا بالأصوات ذات التردد الرفيع وهى الراء واللام والياء وهذا عين ما ارتفع بالأصوات الأسنانية التى ارتقت لكونها تاجاً لأصوات ذات انتشار حسن فى شعر شوقى المسرحى كالدال والنون والتاء.

لعل تأخر الأصوات الشفوية يعزى إلى تباين التواتر بين أحرفها الثلاثة الباء فالميم فالفاء مما تأخر بها درجة ونسبة لعدم توافق صوتها الأخير مع حرفية الأداء المسرحى.

مع تباين نسب الاتجاه ارتفاعا وانخفاضا، وعدم تساوق توزيعها لا يستطاع بالمرة ربط مخرج بعمل أو نوع صوت من حيث الجهر والهمس بعمل بعينه إذ إن هناك دورانا شبه عادى للأحرف لا يلمح من ورائه قصد، ولا يوصل من ورائه إلى ظاهرة يمكن التعليق عليها وليس أدل على ذلك من ارتفاع نسبة صوت الكاف وهو صوت حنكى قياسا لأشباهه فى المخرج أو لأصوات أخرى تختلف عنه مخرجا ومثله السين لطائفته والباء لطائفته والراء كذلك، مما يجعلنا نطمئن لما سقنا من أحكام ولنطالع إيقاعية الأداء وعلاقتها بخلافية الأصوات فى المشهد التالى:-

[تتناول كليوباترا الأفعى وتمهد لها من صدرها فتلدغها]

يا ابنتى ودى -- هلما -- زينـــانى -- للمنيـة
غللانى -- طيبـانى -- بالأفاويه -- الزكيـــه
ألبسانى حلة -- تعــ جب أنطونيو -- سنيه
من ثيابا -- كنت فيهـا أتلقـــاه -- صبيـــه
ناولانى التاج — تاج الشمـ ـس — فى ملك — البريه
وانثرا بين يـــدى عــر شى — الرياحين البهيه

[تموت بين وصيفتيها]

شرميون [تتناول من إحدى السلال أفعى]

كلوبترا، ويا لهفـــى عليك يا كلوبـــترا
وصيفاتك فى الدنيـــا وصيفاتك فى الأخرى

[وتمهد لها من صدرها فتموت]

هيلانة [تفعل ما فعلته شرميون]

كلوبترا ذهبت اليـــو م بالدنيـا كلوبترا
تعالى أيها الأفعـــى أريحينى أنا الأخرى

[يدخل أنوبيس وحابى]

أنوبيس:

انسلت المهرة من قيدهـا وأفلت الطير من الصائد

حابى:

هيلانة، يا لهفا على الحبيبه على الجمال وعلى الشبيبه
على الفتـاة الحرة النجيبـه

[يتحسس جسمها]

يا للحياة ما تنى دبيبــا   أبى تأمل جسمها الرطيبا
وسمع تجد لقلبها وجيبــا

انوبيس: حابى، نسيت حقة النجاة

حابى:
هيهات أعصيك أبى هيهات
إن أنس أشياءك أنس ذاتى
[يخرج الحقة من جيبه]

خذها

انوبيس: بل اسكب فى فم الفتاة   لعلها تصحو من السبات
[يشغل حابى بإيقاظ هيلانة]

انوبيس [على جثة كليوباترا]:
بنتى رجوتك للضحية والفدا   فوجدت عندك فوق ما أنا راجى
إن تصبحى جسدا فنفسك حرة   وعلاك سالمة وعرضك ناجى
سيقول بعدك كل جيل منصف   ذهبت ولكن فى سبيل التـاج

[ثم يلتفت إلى جثة شرميون]:
وأنت أيضا شرميون جيفه   مُتّ ولكن ميتة شريفه
ما أعظم الملكة والوصيفه

حابى: ادن أبى ألق النظــر   يا لعجائب القــدر

انوبيس: أحدث تريــاقى الأثر

حابى: انظر أبى ترياقك الــ   ـمحسن ماذا منحــا
انظر فهــذا ملكى   من رقدة الموت صحا
قد فتح العينين بعـــ   ـد اليأس من أن تفتحا
وهذه أنفاســـه   ريحانها قد نفحــا
مــولاى قد قربت من   ســعادتى ما نزحـا
أنت الذى رددتهــا   روحــا وكانت شبحا
يا قلب كيف لم تطــر   عن الضلوع فرحــا

هيلانة: يا ويح لى ! ويح ليــه   هل صدقتنى عينيــه
حابى أفى الدنيــا أنـا

حابى:
بل أنت دنياى هنــا
منذا جنى عليـــه   حتى بعثت حــيه[1]

ما بين مجزوءالرمل والهزج والسريع ومشطور الرجز والكامل ومنهوك الرجز ومجزوئه دارت الأوزان، وما بين الياء والراء والدال والباء والتاء والجيم والفاء والحاء دارت أصوات الروى، وما بين الفتحة والكسرة والسكون دارت حركات التقفية، وما بين الجهر والهمس دارت تكتلات الختام الصوتية، والجميل فى كل ذلك تناسب كتلة الختام صوتا

[1]- المسرحيات: صفحات ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٢، ٥٤٤.

وحركة ومخرجا مع إيقاعية الأداء المهدة لها، فالياء المضعفة المسبوقة بالكسرة والمتبوعة بهاء السكت تتماهى مع امتدادات مجزوء الرمل لتصنع لنفسها حيزا صوتيا يتمشى وزفرات الاحتضار التى مهد لها شوقى بمدود الرمل من ناحية، وسكتات التكتلات الوزنية من ناحية أخرى ناهيك عن انسيابية صفاء الوزن وجمال تداخلات التدوير ثم زفرة الخاتمة المحملة بشجن لا تتحمله سوى هاء السكت الساكنة التى تحاكى تأوهات النزع، ثم ينتقل بنا شوقى إلى الراء مع حديث شرميون التى تستعمل التصدير محسنا صوتيا له سحره الإيقاعى وتجلل المشهد الحزين بالحركة الطويلة (ألف المد) التى تتحمل انسيابية الهزج وجلال المقابلة والتلاقح الصوتى وهو عين ما صنعته هيلانة فى تعبيرها حتى لا تصدم بالاختلاف ذائقة المتلقين وتحدث انتقالة من نوع آخر يستعمل بها "أنوبيس" وزن السريع فى بيت منفرد مقيد الروى لننتقل إلى "حابى" الذى يلجأ لمشطور الرجز وزنا وللباء رويا ولكن الجميل فى استعماله الروى أنه يلجأ لهاء السكت بعد الباء صوت الروى نقلا للهفته وتصويرا لزفراته الحرى على فقد حبيبته "هيلانة" ثم ينتقل لإطلاق نفس الروى تعبيرا عن انطلاق أساريره وابتهاجه لاكتشافه أن بحبيبته دبيب حياة وبصيص أمل، ثم يتلاقح هو وأبوه بصوت الهمس التاء المتناسب وحساسية موقف إنقاذ روح، ولك أن تتأمل جثو "أنوبيس" على جثة "كليوباترا" وبثه صوت الجيم عبر مسافاته التعبيرية ليتلاقح مع العين وأصوات الصفير محدثا نغما يجمل تبريره انتحار "كليوباترا" ويمهد لروى الفاء المجلل لمشطور الرجز والذى يتغير مخرجا وحركة مع تغيير المتكلم، ليصل فى الختام إلى صوت الحاء الاحتكاكى المهموس المطلق إطلاق مسرة والمتماهى صوتيا مع الحركة النفسية لحابى حال تعبيره عن سعادته وبشره. ومن هنا تحقق للمشهد ما يبتغى من عناصر البنية الصوتية الإيقاعية من وزن إلى توازن إلى حسن أداء ليصل بنا إلى درجة الإمتاع الفنى المقصود.

القافية من حيث التقييد والإطلاق وعلاقة ذلك بحركية الأداء الإيقاعى:

القافية بين أمرين الحركة والتقييد، بهذا قضت ذاكرة الشعر العربى من قديمه إلى حديثه إذ لا ينفك الشاعر عن أن يطلق رويا لحاجة صوتية إيقاعية أو يقيده لمقتضى تنغيمى له حضوره، وبين هذا وذاك دارت حركة الشعر العربى تمشيا مع متطلبات الإنشاد

ومقتضيات الإسماع، ولشوقى دائما تميزه الواضح وخروجه المستمر عن المعهود فى شعرنا العربى كله ولنطالع الجدول التالى لنصل إلى ما يبتغى من نتائج:

العمـــل	الحركـــة			
	الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
مصرع كليوباترا	٣٩٠	١٥٥	٤١٣	٢٣٢
قمبـــيز	٤١٥	١٣٣	٣٥٣	٢٨٦
مجنون ليـــلى	٣٤٨	٢١٠	٢٨٥	٢٧١
على بـك الكبير	٢٢٤	١٢٤	٤٢٥	٣٣٧
عنـــترة	٣١٤	١٦٨	٣٦٢	١٨٧
البخيلـــة	٢٩٩	٧١	١٨٧	١٤٧
الست هـدى	٣٠١	٥٦	٢٢٢	٩٨
المجموع	٢٢٩١	٩١٧	٢١٤٧	١٥٥٨
النسبـة (٪)	٣٣,١٤	١٣,٢٦	٣١,٠٥	٢٢,٥٣

لم يعد هناك حيز للمماراة فى براعة شوقى النادرة فى إدارة المجرى المفتوح الإدارة التى تمثل ظاهرة تستحق أن يلتفت إليها إذ وصل به إلى قمة لم يعلها فى تاريخ أدبنا العربى كله* إذ تفوق به فى شعره المسرحى على الروى المكسور الذى كانت له الصدارة الدائمة حتى فى شعره الغنائى، إلا أن المجرى المفتوح هاهنا أثبت رفعة نادرة وقفز بنفسه إلى درجة ليس وراءها مطلع لناظر، ولعل ذلك يرجع إلى تناسب إطلاقه مع إيقاعية الأداء على المسرح إذ للأداء التعبيرى إيقاعية خاصة تتطلب انطلاقا وجهورية يلائمها المجرى المفتوح كما كان لكثرة تواتر الألف دور فى غلبة المجرى المفتوح ناهيك عن حسن أداء المجرى المفتوح مع الأصوات ذات الحضور الإيقاعى فى الخواتيم كالباء والميم والراء واللام والياء، وقد تفوقت حركة الفتح القصيرة مجرى صوتيا فى أعمال قمبيز – ومجنون ليلى وعنترة والبخيلة والست هدى فوصلت لثلث شعره المسرحى موحد الروى تقريبا، وهى نسبة جد رفيعة تجاوز بها المجرى المكسور ذا الحضور الأقوى فى مجمل أدبنا العربى قديمه وحديثه، وقد بلغت نسبة هذا الأخير فى شعرى شوقى الغنائى والمسرحى على السواء

*- راجع فى ذلك الجدول المثبت بدراستنا فى الفصل الثانى ص:

حوالى (٣١٪) وهو هبوط حاد بنسبة اتخاذ ذلك المجرى تاجا صوتيا ختاميا مقارنة بسالفى شوقى من الشعراء، ولعل حضور الكسرة تمثل أكثر فى أعمال مصرع كليوباترا وعلى بك الكبير التى احتل فيها المجرى المكسور قمة استعمالات شوقى تواتراً فى أعماله المسرحية على الإطلاق ولعل ذلك يعزى إلى تراجع مجريى الفتحة والضمة مما أتاح الفرصة للكسر والسكون للحضور ويعزى كذلك لكثرة مركبات الإضافة والجزم والجر فى منطقة التفاعل التقفوى، أما الضمة كحركة روى فقد لوحظ تراجعها الدائم من قديم الشعر العربى إلى حديثه وقد هبط بها شوقى جدا حتى عن شعره الغنائى بما يقرب من نسبة (١٠٪) إذ بلغت النسبتان (٢٣,٤٤٪ : ١٣,٢٦٪) وهو تراجع نرجعه إلى عدم صلاحية المرفوعات فى لغتنا العربية إلى منطقة التقافى فى الشعر المسرحى إذ إنها ليست حيز فاعلية أو ابتداء أو إخبار بقدر ما هى حيز مفعولية أو حالية أو ما إلى ذلك من ألوان التركيب الإيحائى ذى الدلالات المؤثرة. وعلى كل فإن هذا الحضور للقوافى المطلقة مجملة لا يعد مستغربا فى الشعر المسرحى إذ إن إيقاعية الأداء المسرحى تتطلب حضورا صوتيا خاصا ذا نبر رفيع حاد كما أن للوقف فى الشعر المسرحى تأثيرا بينا فى تعلق السمع فى الإنشاد بكلمة القافية ومن هنا دار التباين بين الإشباع وعدمه وبين المسارين تباين المجرى وتعددت شيت التلوين الصوتى، وشوقى فى كل الأحوال باين جميع شعراء العربية فارتقى بالفتحة مجرى صوتيا ارتقاء ظاهراً بينما تراجع بالضمة عن غير المعهود وظل على حاله مع الكسرة وإن تراجع بها أيضا عن المستقر فى واعية الشعر العربى، أما الروى المقيد فى شعر شوقى المسرحى فقد بلغ نسبة جد رفيعة المستوى إذ قفز به شوقى أيضا قفزة لم تتحقق له من قبل فعلى حين بلغ رويه المقيد فى الشعر الغنائى ضعف المقيد من شعر حافظ وجدنا أنه يشغل نسبة (٢٢,٥٣٪) من شعره المسرحى وهذا الأمر فى عمومه يستلفت الانتباه إذ ليس من المعقول أن يهمز شوقى بالفرار من تحريك الروى إلى تقييده لتقصير فى الإلمام بقواعد الضاد، وليس من المقبول أيضا أن يكون التقييد لغير هدف فنى يقصده شوقى، وأظنه الثقل الصوتى المتوج لحرف الروى والذى يصنع له ظهوراً فى خاتمة التكتل حسنا، ونسبة المقيد عامة تباينت من عمل لعمل عن النسبة العامة إذ بلغت فى "على بك الكبير" حوالى (٣٠٪) بينما تراجعت فى "الست هدى" إلى (١٤٪) ودارت بقية الأعمال بين هاتين النسبتين لتعطينا فى النهاية هذه النسبة النهائية التى يرتفع بها شوقى بالسكون حركة ارتفاعا لم يسبق به، والجميل فى الأمر قدرة شوقى على اتخاذ

التقييد سواء أكان مجردًا أم بردف أو تأسيس نغمة صوتية يظهر عن طريقها عطاء الأصوات المجهورة إذ السكون أقوى فى الإسماع لها رويا، كما أن لأضربها المتباينة من تجريد أو ردف أو تأسيس أو وصل بالهاء قوة إسماع تحكم لهذا الروى بالنجاح الإيقاعى وبخاصة أن معظم المقيد جاء مع وزنى الرمل والرجز وهما وزنان ذوا حضور تنغيمى خاص، وعلى كل فإن خلخلة شوقى للمعهود مع مجريىي الفتحة والسكون يحملنا على تناول العلاقة بين حركة الروى والحركات فى متن النص وما إذا كان لذلك تأثير فى إيقاعية الأداء أم لا.

حركة الروى وعلاقتها بالحركات فى متن النص:

إن حركة الكلم الداخلية تحكمها المواقع الإعرابية، بينما يتحكم اختيار كلمة بعينها فيما تحويه تكويناتها الصوتية من تنغيمات حركية، وهذه الأخيرة تفرضها الحركة النفسية للشاعر حال اندماجه فى حميا إبداعه أولا ومدى علاقتها بموقع الصوت من الجهاز الصوتى ثانيا، ثم التلوين التنغيمى المتماهى مع شخصية وانفعال وعاطفة المتكلم ثالثا، وبخاصة فى الشعر المسرحى الذى تتحكم أدوار أبطال العمل فى توقيع أصواته وزنا وقافية وحركة وتنغيما، وفى بحثنا عما إذا كان لحركة الروى فرضية على ما سلفها من حركات فى متن النص نتفحص نسب الحركات الأربع لبعضها فى أربعة القطع التالية:

* القطعة الأولى — من مسرحية "قمبيز" مفتوحة الروى على وزن الوافر

النص:

الملكة [إلى قمبيز]

وَهبْكَ بَلغتَ يا مَوْلاىَ مِصْرًا

الملك: وَماذا عِنْدَ مِصْرَ؟

الملكة: تجىءُ غابًا

ترى أسْدَ القِتالِ عَليْهِ شَتى ... تقلّدتِ الصّوارِمَ والحِرابَا

وَثمّ ترى الفَيالقَ مِن رُماةٍ ... تكادُ قِسِيُّهُم تردُ السّحَابَا

إذا نَظرُوا على زادٍ غُرابًا ... أصابُوا بيْنَ عَيْنيْهِ الغُرابَا

الملك [يبتسم مستهزئًا]

رُماةٌ

[ثم إلى فانيس والوصيفة]

حَدّثوها كيْفَ أرْمــى ... وَكيْفَ أصيبُ فى السّحْبِ العُقَابَا

الملكة: أتتَ بجَمْعِهِمْ تقتاسُ كِسْرى وأَيْنَ المَوْتُ حَيْثُ رَمَى أصابَا

سلم تدرج الحركات:

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثانى			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون		فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	١٣	-	١	٥		١٢	١	٤	٢
٢	١٣	-	٣	٢		١٣	-	٣	٣
٣	١٢	١	٣	٤		٨	٤	٥	٣
٤	١٢	٢	٣	٢		١١	١	٢	٤
٥	٨	٤	٣	٤		٧	٤	٤	٤
٦	٨	٢	٤	٥		١٣	٢	-	٤
المجموع	٦٦	٩	١٧	٢٢		٦٤	١٢	١٨	٢٠

هنا تساوت حركات الشطرين فى العدد ولكن بدت الغلبة تماما للفتحة التى هى اخف المصوتات على اللسان العربى، ونظراً لأنها هى والألف لا تحتاجان جهداً عضليا فى النطق لكونهما قريبتان من الشفتين لأن مخرجهما أمامى نصف مفتوح، فقد تصدرتا قمة التدرج الحركى، ولعل ذلك يعزى لاتخاذه الألف ردفا ووصلا على السواء مما اقتضى تحريك الحرفين السابقين لهما بالفتحة القصيرة مما ضاعف التصويت بالفتحة فى هذه المنطقة وفرض لها ترطيفا صوتيا خاصا، وكذلك أكثر شوقى فى منطقة التقفية من استعمال صيغة "فعالا" فصنع بذلك تلاقحا حركيا جميلا، فضلا عن أن طبيعة الحديث بين ملك متغطرس وملكة لها منزلتها تفرض عليهما اللجوء إلى المقاطع الطويلة المفتوحة تناسبا مع نبرة الفخر والتباهى التى تلائم الموقف، وذلك لأن المقاطع المفتوحة تهيئ للملقى مجالا رحبا لتفخيم الحركات وإشباع الألفاظ على النحو الذى يمكنه من تحقيق أداء صوتى له تميزه، وعلى غير المعهود أيضا وجدنا السكون تلى الفتحة تواترا، بل وتحتل مناطق ارتكاز صوتى متميزة إذ تستغل دائما صلابة أحرف الجهر وتوزع نفسها عليها التوزيع المظهر للنبر الممتع، ثم تأتى الكسرة فالضمة فى المرتبتين الثالثة فالرابعة ولعل تراجعهما يعود إلى التركيب أكثر من أى شئ آخر.

* القطعة الثانية — من مسرحية "عنترة" مضمومة الروى وعلى وزن الطويل:

النص:

صخر: شُبُولٌ تَرَبَّى فى البُيُوتِ اغْابَةٌ حِماكُمْ؟

عنترة: وَنَحْنُ الأُسْدُ فى الغَابِ تَسْرَحُ

وَمَالكَ يَا هَذَا وَعَبْسٍ وَدُورِهَا وَمَا أنْتَ؟ مَنْ هَذَا الفَتَــى المُتَوَقِّحُ

صخر: فَتًى زَائِرٌ مِنْ عَامِرٍ مِنْ سَرَاتِهَا وَمَا هُوَ إلاَّ مُعْجَبٌ مُتَمَــدِّحُ

عبلة: جَبَانٌ — دَلِيلٌ جَاءَ عَبْسًا وَمَاءَهَا يُعَرِّضُ لِلإفْكِ العَذَارَى وَيَفْضَحُ

فتاة: فَتًى عَامِرٍ فى كُرْبَةٍ ابْنَ عَامِرٍ يَكَادُ فَتَاهَا فى السَّرَاوِيلِ يَسْلَحُ

ناجية: أَسَأْتَ بِهِ يَا عَنْتَرَ الظَّنَّ

عنترة: مَا أرَى وَأسْمَعُ؟ أنَّى عَنْكَ يَا فَحْلُ تَنْضَحُ

سلم تدرج الحركات:

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثانى			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون		فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	٧	٨	٢	٤		٨	٥	٣	٦
٢	١٦	٢	٢	٢		١٥	٢	١	٤
٣	١١	١	٦	٥		٩	٥	٢	٤
٤	١٥	٢	٢	٤		٩	٣	٤	٥
٥	١٠	٢	٦	٤		١٣	٢	٤	٢
٦	١٥	-	٢	٤		١٢	٤	-	٥
المجموع	٧٤	١٥	٢٠	٢٣		٦٦	٢١	١٤	٢٦

فى هذا النموذج زاد عدد الحركات عامة وذلك لكثرة مقاطع الطويل، ولكن ظل للفتحة تألقها وظلت فى الصدارة تليها السكون وهذا أمر خرج به شوقى عن المعهود فى الشعر العربى عامة ولعل ذلك راجع، كما سلف أن أوضحنا، إلى الحاجة إلى إظهار النبر على الأصوات المجهورة التى تعطيها السكون ظهوراً صوتيا خاصا، وجاءت الضمة فى المرتبة الثالثة ولوحظت زيادتها الحركية فى الشطر الثانى كتمهيد صوتى إلى حركة الروى الأخيرة، وعلى غير العادة احتلت الكسرة المرتبة الأخيرة، والملفت للنظر فى هذه القطعة احتلال الضمة المرتبة الثالثة بنسبة أقل من الخمس، وهى النسبة التى أقرها لها علماء الأصوات.

* القطعة الثالثة – من مسرحية "على بك الكبير" مكسورة الروى على وزن البسيط.

النص:

مراد بك: قُمْ مُصطفى، هذهِ الحسناءُ تعجبُنى   أليسَ يكفيكَ فيها ألفُ دينارِ

مصطفى: ألفٌ !! قبلتُ

مراد بك: إذن تأتيكَ كاملةً   فاخرُجْ ببنتِكَ واحملْها إلى دارى

آمال: أبى–أبى–أنتَ تمضى بى وتحملنى   كالشاةِ !! هذا لعَمْرى أعظمُ العارِ

مصطفى: آمالُ

آمال: قفْ أنتَ عبدُ المالِ يا أبتى   تلقى البرئَ لأجلِ المالِ فى النارِ

لا سيِّدى، لا أبى، لا تذكُرا ثمنًا   فلستُ مخلوقةً للبائعِ الشارى

مصطفى لنفسه:

رُبَاهُ أعظمُ من وَجْدى ومن شفقى   على ابنتى اليومَ إعجابى وإكْبارى

سلم تدرج الحركات:

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثانى			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون		فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	٨	٥	٥	٥		١٠	١	٧	٣
٢	٩	٢	٥	٦		٩	١	٧	٥
٣	٧	١	١١	٣		١٣	١	٤	٤
٤	١٣	٢	٤	٤		٧	١	٩	٥
٥	١٤	١	٥	٣		٩	٣	٥	٥
٦	٩	٢	٦	٥		١١	-	٧	٥
المجموع	٦٠	١٣	٣٦	٢٦		٥٩	٧	٣٩	٢٧

الفتحة فالكسرة فالسكون فالضمة، هكذا جاء ترتيب الحركات فى هذا النص، ولعل ذلك راجع فى الأساس إلى تراجع الفتحة تواترا أولا، ثم غلبة تراكيب الخفض التى تكثف الكسرة فى مواضع بعينها، كما كان للترصيف الحركى الممهد للروى تدخل كبير فى غلبة الكسرة وشيوع نغمتها مما أفعم اللوحة بانكسار حركى يحاكى الحالة النفسية التى تعترى أبطال المشهد، ولوحظ أيضا الانخفاض البين لحركة الضمة[1] التى تراجعت تماما عن المعهود فى استعمالات الشعراء.

* القطعة الرابعة — من مسرحية "مصرع كليوباترا" ساكنة الروى على وزن المتقارب.

النص:

كليوباترا: وَهَل يَطفأُ اللَّونْ؟

أنوبيس: لا بَل يَضِيعْ كَمَا رَفَّ بَعدَ انقِطَافٍ الزَّهَرْ

كليوباترا: وَهَل يُبْطِلُ الموتُ سِحرَ الجُفُونِ وَيُبْلِى الفُتورَ وَيُفنِى الحَوَرْ

أنوبيس: كَعَهْدِ العُيونِ بِطَيْفِ الكَرَى إذَا الجَفْنُ نَاءَ بِهِ فَانْكَسَرْ

كليوباترا: أبى، والشفاهُ؟

أنوبيس: لَوَاقى الذُّبُولِ كَمَا احتَضَرَ الأُقحُوانُ النَّضِرْ

وَمَا الموتُ أقسَى عَلَيْهَا فَمَا وَلا قُبلَةٌ مِن عَوَادِى الكِبَرْ

كليوباترا: وَمَا عَضَّةُ النَّابِ؟

أنوبيس: وَخزٌ أَخَفُّ وَأهوَنُ مِن وَخَزَاتِ الإبَرْ[1]

---

[1]- المسرحيات: ص٥١٣.

سلم تدرج الحركات:

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثانى			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون		فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	٨	٤	٢	٦		١١	-	٢	٥
٢	٤	٦	٣	٦		٥	٥	٤	٥
٣	٦	٣	٤	٤		٨	١	٢	٤
٤	٧	٤	٦	٢		٧	٤	٢	٥
٥	١٤	١	-	٤		٩	١	٤	٥
٦	١٠	٣	١	٦		٨	١	٣	٤
المجموع	٤٩	٢١	١٦	٢٨		٤٨	١٢	١٧	٢٨

كان للتلوين الإيقاعى الداخلى لوزن المتقارب كبير أثر فى شيوع السكون داخل الأبيات والملاحظ هنا عدم استئثار منطقة الارتكاز القافوى وحدها بهذه الحركة، إنما هناك تعادل تام فى نسبة توزيع هذه الحركة على أصوات الشطرين التوزيع الذى يريح النفس لتحكم باطمئنان على حسن أداء هذه الحركة الإيقاعى، والذى جعلها تتربع على المرتبة الثانية مخلية المرتبتين الأخيرتين لحركتى الإطلاق الضمة فالكسرة اللتان تعادلتا تواتراً وإن تباينتا تلوينا لتدعا للسكون حرية التوقيع داخل التكتلات الصوتية ناهيك عما أضافه تتويجها لحرف الراء اللثوى المجهور من حضور إيقاعى بيّن.

وبمقارنة نسب تواتر الحركات الواردة فى أربعة النصوص السالفة يتضح لنا ما يظهره الجدول التالى:

النص	الوزن	العمل	الروى	عدد الحركات	نسبة التردد (٪)			
					فتحة	كسرة	ضمة	سكون
الأول	الوافر	قمبيز	مفتوح	٢٢٨	٥٧	١٥	٩	١٨
الثانى	الطويل	عنترة	مضموم	٢٥٩	٥٤	١٣	١٤	١٨
الثالث	البسيط	على بك الكبير	مكسور	٢٦٧	٤٤	٢٨	٧	٢٠
الرابع	المتقارب	مصرع كليوباترا	ساكن	٢١٩	٤٤	١٥	١٥	٢٦
			المجموع	٩٧٣	٤٨٦	١٧٧	١١٠	٢٠٠
			النسبة(٪)	١٠٠	٤٩,٩٤	١٨,١٩	١١,٣٠	٢٠,٥٥

إن لعدد مقاطع كل وزن دخلا بينا فى عدد أصواته وبالتالى فى عدد حركاته إذ كلما كثرت مقاطع الوزن كثرت حركاته، وكذلك لا ينكر ما بين الحركة والوزن من ارتباط إذ لطبيعة الوزن أثر حاد فى التلوين الحركى ذى الأثر البين فى إيقاعية الأداء، فضلا عن فرضية الحالة النفسية للشاعر حال إبداعه وخضوع التلوين الداخلى لما عليه الشاعر من انطلاق أو إنكسار إذ الشعر انعكاس طبيعى للحالة الوجدانية التى تجللْ ذات المبدع.

أما تفوق الفتحة فيرجع إلى خفتها وقربها مخرجا من الشفتين وغلبة تواجدها فى معظم الكلم العربى، على حين يعزى تأخر الضمة لثقلها على اللسان العربى عامة ولعدم توفر بناها التركيبية على مواقعها بالسهولة الكافية فهى وأختها الكسرة، كحركتى انطلاق، نادرتا التواتر فى كلمنا العربى عامة، بينما يفاجئنا شوقى كعادته بعلو نسبة استعماله السكون حركة صوتية داخلية مجللة لأصواته المستعملة، والجميل هنا دورانها داخل التكتلات ذاتها وبعيداً عن مجرد التكتل التقفوى، فهى كحركة فى زيادة مستمرة وإن كان لها ارتباط بأوزان بعينها كالرمل والمتقارب والرجز، ولعل ذلك يرجع فى الأساس لانسيابية تفاعيل هذه الأوزان وحجلانها وقِصر مقاطعها مما يتيح الفرصة للسكون فى الحضور، فضلا عما يتطلبه التراشق الحوارى من حدة ووقف فى مواضع بعينها وضغط صوتى على أحرف بعينها فى وسط التكتلات مما يفتح الباب واسعا أمام السكون للحضور المنغم الممتع، وعلى كل فمعيارية التواتر فى حاجة لتوفر دراسات عديدة على هذا المنحى، ليس فى الشعر فحسب إنما فى القرآن الكريم أيضا وفى النثر علنا نحكم دور الحركة فى معيارية الأداء، وفى النهاية لن ننكر دور الحركة فى إيقاعية أداء الشعر عامة والشعر المسرحى بخاصة تلك التى نجح شوقى فى توظيفها لخدمة إبداعه ليظهر لنا فى النهاية فى ثوبه ذاك القشيب.

الباب الثاني

الموسيقى الداخلية

الفصل الأول

الظواهر الموسيقية
وعلاقتها بالإيقاع

أولا: الظواهر العامة:

١- المظهر الإيحائى للأصوات عند شوقى

يتكون المقوم الصوتى الإيقاعى فى الشعر العربى من ثلاثة عناصر، وزن، وتوازن، وأداء تعبيرى، وإذا كان الأول يقوم على أساس من المقاطع المجسدة للمكونات الصوتية، فإن الثانى يعد الوعاء الذى يستوعب العناصر اللغوية المشخصة للترددين الصامتى والصائتى على السواء، منفصلين كانا أم متصلين، أما ثالث هذه العناصر فإنما يقع فى حيز التأويل الشفوى لسابقيه، ونظرتنا هنا ستتجه إلى التوازن بإيحاءاته الصوتية "وقد أضحت المحاكاة الصوتية أحد المؤشرات التى تتجه لتأكيد فاعلية الإيقاع، من خلال ما يرد على الذهن من تداعيات بين معانى بعض الكلمات وأجراس حروفها مما لا يقوى على تبين وجهته وتأثيره إلا المبدع، الذى يتسع نظره للأشياء باتساع مداركه"[1]

ولا مراء فى أن للصوت اللغوى المستعمل صدى إيحائيا فى نفس الشاعر أملته عليه ذاته المبدعة فبدا منسجما مع مكونات السياق المقالى ومن هنا يأخذ دوره فى بناء الإيقاع الشعرى العام للهيكل النصى، وعلمنا يسوقنا للحكم بأن الدلالات الإيحائية للعمل الفنى إنما تنبع من تشابه الأصوات واختلافها وصولا للوفاء بالمعنى، وأجزم بأن الإيحاء الصوتى إنما هو انعكاس لإيقاع وجدانى خاص بنفس الشاعر يقوم على توافقها مع ذاتها أولا، ثم مع الآخرين ثانيا.

ومن هنا قيل "إن الكلمات نفسها مبنية بناء مزدوجا، إنها أصوات تعد رموزا للمعانى، وهى أيضا رموز للمعانى تعتبر أصواتا، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بإحدى الصفتين. دون أن تستعملها بالصفة الثانية، أى أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى، ولا تستطيع كذلك ... أن تغير الصوت تغييرا ماديا دون أن تغير المعنى، أو بالأحرى تفقده"[2]

وإذا أردنا الربط بين ظلال الصوت وما يعتمل بنفس شوقى من أحاسيس وانفعالات وجدانية فلنطالع قوله على الخفيف:

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – ص١٤٧

[2] – أرشيبالد مكليش – ص٣٨ – ترجمة سلمى الخضراء الجيوشى – بيروت – دار اليقظة العربية.

لو تأملتها عشية جاشت | خلتها فى يد القضاء حمامه
رجها رجة أكبت على قر | نيه بوذا وزلزلت أقدامـه
اسـتعذنا بالله من ذلك السـيل الذى يكسح البلاد أمامـه
من رأى جلمداً يهب هبوبـا | وحميما يسح سح الغمامـة
ودخانـا يلف جنحا بجنح | لا ترى فيه معصميها اليمامـه

وهزيما كما عوى الذئب فى كل | مكان وزمجر الضرغـامة
أتت الأرض والسماء بطـو | فان ينسى طوفان نوح وعامه
فترى البحر جن حتى أحاز الـسير واحتل موجه أعلامـه
مزبداً ثائر اللجـاج كجيش | قوض العاصف الهبوب خيامه
فلك نوح تعوذ منه بنـوح | لو رأته وتستجير زمـامه
قد تخيلتهم متابيل سـحر | من قراع القضاء صرعى مدامه
وتخيلت من تخلف منهـم | ظن ليل القيـام ذاك فنامه[1]

لقد اسكننا شوقى بؤرة الزلزال الحادث باليابان عبر استعماله حزمـة مـن البنى الصوتية الدالة والمستجلبة لنغمات مهتزة اهتـزازا يشعر القارئ بطاقات اللغـة المرصودة لنقل أبعاد الحدث إذ لم يخل بيت من تراسل صوتى أو تجانس لفظى لـه وقـع تكـرارى يهز النفس هزا مشعرا بهول الحدث وضخامته، ففى البيت الأول تمثـل أصوات الشـين والتـاء واللام والميم ممهدة لاهتـزاز التكرارين الكلمى (رجها – رجـة) والصـوتى (زلزلـت) التـى احدث التضعيف بها رجة تعـادل إيحاءها المعنـوى وتـوازى صـوتيا رجـة التجنـيس الكلمـى القائمة فى الشطر الأول، أما ثالث أبيات هذا المشهد فيزيـده صـوت السين بسطة تتمـاهى صوتيا مع دلالة السيل الكاسح الذى لا يعوقه شئ ويشـترك التـدوير فـى إبـراز هـذا المشـهد كاملا، أما حركية البيت الرابع فينفرد بالبطولة فيها صوتا الحاء والهاء الـذى يـدل أولهمـا على التماسك البالغ وبالأخص فى الخفيات، ويـدل ثانيهمـا علـى التلاشـى[2] ويمثـل الجنـاس التركيبى فى هذا البيت حضوراً صـوتيا خاصـاً يجعل الجلمـد الصلب يهب هبوبـا ويجعـل الحميم يسح سحاً، ففى الحاء المضعفة سعة متمادية إذ الحاء صـوت حلقـى مظهـر مهمـوس باتساع يشعرك بالفعل بانسكاب الحمـيم – أمـا دخـان البيـت الخـامس فتبـدو ظلمتـه فـى تكرار صيغة جنـح بمـا تحملـه الكلمـة مـن دلالات ظلمـة يزيـدها رهبـة استعمال الـدلالات

---

1 – الديوان جـ١ ص١٤٥.
2 – انظر ص١٠٠ من كتاب المدخل اللغوى فى نقد الشعر د/مصطفى السعدنى – جدول الشيخ عبدالله العلايلى.

الصوتية الماثلة فى هزيم البيت السادس الذى يشبه عواء الذئب وزمجرة الضرغامة وليس خافيا ما يشيعه هذان الصوتان فى الظلمة من تأثير مرعب.

ثم يأتى البيتان التاليان ليؤكدا مشهد غضب الطبيعة وتشاجر مفرداتها من أرض وسماء وبر وبحر فى تلاطم دلالى يحمله لنا شوقى من خلال بنية التكرار التى تحملها كلمة طوفان بظلالها الإيحائية ومرجعيتها التاريخية لنوح عليه السلام، ويأتى البيت التاسع ثائرا متلاحق التأثير (مزبدأ – ثائر اللجاج – كجيش – قوض العاصف الهبوب خيامه) كتلة صوتية دلالية واحدة تنقل إحساساً واحداً يتماهى وعصف الريح مما يدفع فلك نوح ذاتها إلى الاستعاذة بنوح وطلب عونه.

لم يعد هناك مراء إذن فى الطاقة النفسية المؤثرة التى يحملها الصوت المستعمل، وذلك لأن الصوت إنما هو فى الحقيقة ترجمان يعبر عن نفس أمضها رهق المعاناة فصدر دندنات تدع النفس على غير ما عليه لقيتها والتعبير الشعرى، على ما نعلم، "يظل عاجزا عن استيعاب جميع ممكنات الرؤيا، ويظل عاجزا عن مجاراة كل ما فيها من ثراء، فيضطر الشاعر إلى الاستعانة بكل ما يستطيع الاستعانة به من أجل أن ينقل إلينا ولو قدرا ضئيلا من إحساساته"[1]

وإذا أردنا تبين عطاء الصوت ومس إيحائه الفاعل فلنطالع خاتمة مسرحية (مصرع كليوباترا) بعد أن يخرج أكتافيوس منتصرا وتزف له التحايا من الأبواق والحناجر خارج القصر نجد أنوبيس المصرى الصميم يفرغ غله وحقده فى هيئة أصوات لها إيحاءات دالة قائلا:

اكثرى أيها الذئاب عــواء	وادعى فى البلاد عزّا وقهرا
أنشدى، واهتفى وغنى وضجى	واسبحى فى الدماء نابا وظفرا
لا وايزيـــس ما تملكت إلا	واديا من ضياغم الغـاب قفرأ
قسما ما فتحتم مصــر لكن	قد فتحتم بها لرومة قـــبرا[2]

هنا مؤشران دلاليان ذوا تأثير صوتى رائع هما بنية الأمر المتتابع بما تحمله من قفز دلالى متلاحق وبنية التضعيف الصوتى الذى يزيد المبنى جلالا والمعنى دقة، ناهيك عن الظلال الصوتية الخفية الكامنة فى بنى النداء والعطف والنفى والقسم والاستثناء

---

[1] – علم النفس والأدب ص١٤٢ – سامى الدروبى – القاهرة – دار المعارف ط٢ – ١٩٨١م.

[2] – مسرحيات –شوقى ص٥٤٨.

والاستدراك والتوكيد، أضف إلى كل ذلك الظلال الإيحائية لبنى التقفية المتتابعة والمتناغمة مع بعضها دلالة وصوتا (قهرا – ظفرا – قفرا – قبرا) وما يحمله صوتا القاف من قلق نفسى والراء من رجة نفسية مرهقة.

وليس أدل على عطاء الصوت الإيحائى من رائعة شوقى "أنس الوجود" التى حملتنا ضاد رويها حملا تنوء به العصبة أولو القوة إذ الضاد صوت يدل على الغلبة تحت الثقل وهكذا استعمله شوقى فى قوله:

أيهـا المنتحـى بأسـوان دارا	كالثـريا تريد أن تنقضـا
اخلع النعل، واخفض الطرف واخشع	لا تحـاول من آية الدهر غضا
قف بتلك القصـور فى اليـم غرقى	ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفـين فى الماء بضـا	سـابحات به وأبدين بضـا
مشرفـات على الزوال وكانت	مشرفات على الكواكب نهضا
شاب من حولها الزمـان وشابت	وشباب الفنون مازال غضـا
رب نقـش كأنما نفض الصـا	نع منه اليدين بالأمس نفضا[1]

القصيدة هنا كلها تسعى إلى هدف واحد ألا وهو محاكاة الأصوات والحالة النفسية والمعنى، بموسيقى الحروف فالتمهيد بالاستدعاء المفاجئ ثم تحديد المكين (المنتحى) والمكان (أسوان) وما تضفيه دلالتا التشبيه، والاستعارية من عمق فنى كل ذلك يرصف الطريق للحدث المفجع الكامن فى الفعل (تنقضا) التى ترتجف أصواتها كلها ارتجافا يماهى حركية الانقضاض – فالتاء حرف انفجارى صامت سنى مهموس يدل على اضطراب فى الطبيعة نلج من خلاله إلى جهرية النون وغنتها التى تدل على البطون فى الشئ أو على تمكن المعنى لينقلنا إلى مفاجأة القاف التى تحدث صوتا انفجاريا مهموسا مطبقا ممهداً لغلبة الضاد الرازحة تحت ثقل وهول المفاجأة لتنقل لنا كلمة التمفصل الحدث مجسماً صوتا وصورة. ثم ينتقل بنا شوقى باقتدار فنى عجيب إلى لون من التلاحق الدلالى الذى يحكمه التداعى عبر مساقين صيفى وصوتى – أما الصيفى فيتمثل فى تلاحق بنى الطلب (اخلع النعل – واخفض الطرف – واخشع – لا تحاول). بينما نجد التداعى الصوتى بينا فى أصوات العين المحاكى صوتيا لعملية خلو البطن مما بها وبخاصة أنه ورد ساكنا فى مرات تكرره الثلاث ولم يفته استدعاء مشابه بصرى له وهو صوت الغين الذى يحتل مكانا بارزا فى كلمة التمفصل القافوى.

---

[1] – الديوان – ص٢٢٧-٢٢٨.

اما صوت الخاء الساكن (اخلع – اخفض – اخشع) فإنما يحمل احتكاكا صوتيا منفرا وكأنه يمهد لدلالة (الترجيع) أو إخراج ما فى البطن الذى يحمله صوت العين الساكنة، ولا ينسى صوت الخاء أن يستدعى لذاته مشابها بصريا فى الشطر الثانى وهو صوت الحاء المتمادى، أما صوتا الفاء والضاد فيمثلان فى ذلك البيت حاملين معنى التقديس لذلك المكان الذى يستوجب خلع النعل وخفض الطرف والخشوع.

وليس خافيا على ذى الحس الإيقاعى المرهف ما تنتجه دلالات البيت الثالث من إيحاء بالخوف والرعب البادين فى صوتى القاف والضاد إذ القاف صوت قلق بطبيعته وتبدو شيت تأثيره الصوتى وبخاصة فى كلمة غرقى التى تدل غينها على كمال المعنى وتمام الحدث وتدل راؤها الساكنة على رعدة مخيفة ممهدة لانشقاقية القاف المفاجئة التى تمهد لمشهد التشبث والتعالق فى الشطر الثانى الذى يؤكده تكرار كلمة (بعضها بعضا) وتوسط كلمة (الذعر) المسبوقة بمن السببية حتى لكأن اشتجارًا صوتيا دائرًا يؤكده توالى صوتى العين والضاد (عض) بما يحملانه من دلالة التمسك ببعضها من هول الذعر، وشدته، ثم ينتقل بنا شوقى فى بيته الرابع انتقالة رائعة تحرك الحس تحريكا إذ يشبه القصور الغارقة بعذارى يسبحن فيخفين فى الماء من أجسادهن البضة جزءًا، ويبدين منها جزءًا. بما يحمله صوتا الباء والضاد من دلالات إغراء لينتقل بنا انتقالة صوتية أخرى لها وقع الناى الحزين ينقلها لنا فى صوت الشين ذى التفشى المحرك والنشيش المرهف والذى يأخذ لنفسه مكانا يطل منه علينا عبر تكتلات التكرار والمجانسة والطباق الدلالى (مشرفات – مشرفات – شاب – شابت – شباب – نقش) وكأنه يقوم معادلا صوتيا راقى التأثير مقابلا روى الضاد الذى أثبت شوقى فى اختياره براعة تحسب له إذ هو نادر إن لم يكن منعدم التواتر فى شعرنا العربى لندرك فعل الوعى بالذات المبدعة، ولا شك أن لذوق الدارس تدخلا غير بسيط فى ربط الصوت بالمعنى، ولا شك أيضا أن تباينا ما لابد أن يقوم بين ناقد وآخر، إذ النص الأدبى حمال أوجه، وهذه طبيعة الأحاسيس البشرية التى تتباين بتباين الحالة النفسية التى تعترض النفس الإنسانية التى يصبح الأثر الفنى إيقاعا نابضا لها بعد أن يعلن تشكله الأولى كإيقاع صوتى نابع من تراسل الكلمات وتساوقها على اعتبار أن "صوت النفس، وهو الصوت الموسيقى الذى يكون من تأليف النغم بالحروف

ومخارجها وحركاتها بحيث تكون الكلمة كأنها خطوة للمعنى فى سبيله إلى النفس إن وقف عندها هذا المعنى قطع به"[1]

إذن "فالتكرير الحرفى هو إيقاع صوتى تتغياه الأذن العربية فى سعيها إلى الاستلذاذ به، وخاصة إذا كان تشكله فى الموضع الذى يستدعيه، استكمالا لسياق الخطاب الشعرى، فيكون ملازماً لنسقه الإيقاعى مكملا لراميه الناشدة للحدث الذى يقنن ضمن أحد أغراض الشعر العربى"[2]

٢- التكرار – صوره ومظاهره الصوتية فى شعر شوقى:

سعيا لإدراك جماليات الصوت العربى الذى فرض هيمنته على أذن العربى ذى الحس المرهف وضع العرب الأوائل أسس معرفة الأصوات مخرجاً ونطقا ثم سعوا فيما بعد لسبر أغوار تراتباته فى نسق المجاورة الصوتية والتداعى التغنيمى وذلك لخلق لون من ألوان الإحساس بالجمال الإيقاعى وصولا لدرجة الإنتشاء بإيقاع الكلمة الصوتى الذى يعد الصوت، متراسلا مع غيره، لحمته وسداه إذ لهيمنة صوت ما على مشهد بعينه وحضوره فيه بجلاء إنما يعكس فيما يعكس جوا من التناغم الداخلى الماهى لحس الشاعر، ولا مراء أن للشعراء بالصوت إحساسا خاصا يتلاقح وإحساسهم بمخاض التجربة وسبحات المعاناة الإبداعية، والتكرار أحد عمد الإيقاع إذ الملاحظ أن "الايقاع فى الشعر العربى القديم يكاد يكون هدفا فى حد ذاته فهو هدف تبنيه اللغة بصيغها، وتراكيبها، وأصواتها، وتبنيه الأوزان والقوافى بتناسبها وتعاقبها وبينية التكرار بأساليبه المتعددة التى تجد قانونها فى الفن الإسلامى، ونظام إعادة الوحدة الجمالية فيه مرات بلا نهاية"[3]

ونظرا للثراء الإيقاعى الشديد للصوت لدى شوقى فإننا سنقسم فيه القول على عدة مباحث:

- المبحث الأول: إيقاع المتكرر من الأحرف المهموسة

جاء همسها من اتساع مخرجها لتخرج للفضاء متفشية، هذا ولكل صوت فى لغة الضاد إيقاعه الخاص والتابع لصفة مخرجه، كما أن له بالتداعى مع غيره إيقاعا آخر به

---

[1] – تاريخ آداب العرب – مصطفى صادق الرافعى – جـ٢ – ص٢٢١.

[2] – من جماليات إيقاع الشعر العربى – د؟عبدالرحيم كنوان – ط١ – ٢٠٠٢م – دار أبى رقراق للطباعة والنشر.

[3] – العلاقات التصويرية بين الشعر العربى والفن الإسلامى – نبيل رشاد – ص١٣٥– الإسكندرية – منشأة المعارف د ت.

يشترك فى النظام التأليفى العام ونحن فى نظرتنا للهمس فى إبداع شوقى وتراسله واستدعائه بعضه بعضا نجد مثلا قوله على الخفيف:

اختلاف النهار والليـل ينسـى   اذكر لى الصبـا وأيـام أنسى

وصفـا لى مـلاوة من شـباب   صورت من تصورات ومس

عصفت كالصبا اللعوب ومـرت   سـنة حلـوة ولذة خلس

وسلا مصر هل سلا القلب عنها   أو أساجرحه الزمان المؤسى

لعل تكرر الأحرف المهموسة بهذا الشكل ساعد على إحداث توازنات موقعية حادة تأخذ لنفسها مسافات مكانية وزمانية متباينة لا يستطاع تأطيرها دليلا على أن التشكيل الوجدانى الصارخ فى نفس شوقى قد وسمها بطابع نغمى خاص، هذا التشكيل انعكاس طبيعى أملاه على شوقى وجدانه المشروخ بفعل توالى أيام عمره وتحاتها وهو بعيد عن وطنه فليس عليه إلا أن ينغم الحزن بحزن، وأن يعالج الشجى بشجن وليس آكد على ذلك من تناثر حرفى الصفير السين والصاد فى بياض المشهد تناثرا مُمضًا، إذ بديا حدثين نغميين داعيين إلى الترديد القارع للآذان قصد التنبيه والإثارة إدماجا لذات المتلقى فى بؤرة الحدث تواصلا مع نفس المبدع الحزينة[1]، فالسين المتتابعة تدل على التدفق والانسكاب، وتدفق شوقى هنا تدفقان، إبداعى وصوتى تمثل أولهما فى الاختزال الرهيب لصورة الآمال الضائعة المرتجاة، والتباكى على طلل الوقت الفائت، بينما يتمثل الثانى بالموازرة الصوتية من أحرف الفاء والهاء والتاء والشين والحاء والقاف وكلها تحدث تواترا نغميا عجيبا يترك فى النفس رنة ملزمة بالمشاركة الوجدانية، والعجيب حقا أن تجاور هذه الأحرف لا يحدث نشازا إنما يحقق لونا من ألوان الإمتاع الفنى المؤثر الناجم عن التجاوب بين الجهازين الحسى والنفسى على السواء، وعلى ذات الشاكلة من التأثير قول شوقى على الوافر:

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٢٠٤.

أروتر لا تتـــدس السـم دسًا	ومهلا فى التهوس ياهــوسًا
ســل اليونان هل ثبتت لرسـا	وهل حفظ الطريق إلى أثينا
ويــوم ملون إذ صحنا وصاحوا	ذكرنا الله من فرح وناحــوا
ودارت بينهـــم بالــراح راح	ودارت راحة الإيمــان فينا
على الجبليـــن قد بتنا وباتــوا	وقتناهــم منيتهم وفاتــوا
وقـد متـــنا ثباتا واستماتــوا	وما البســلاء كالمستبسلينا
خسفنا بالحصون الأرض خسفا	تزيد تأبيًا فنزيد قذفـــا
بنار تنسف الأجيــال نســـفا	وتلقف نارهم والمطلقينا[1]

"فترديد السين فى البيتين (٢٢، ٢٤) متصل بمعنى التجسس والمشاحنة وترديد الحاء فى البيتين (٣٩، ٤٠) متصل بالطرب إن فرحا أو حزنا، وترديد التاء فى البيتين (٤١، ٤٢) متصل بمعنى القوة، وترديد الفاء فى البيتين (٤٣، ٤٤) متصل بالتدمير، وكل هذه الأصوات مهموسة"[2]

يعد هذا تفسيرا وجيها لما بالأبيات من تداع صوتى إذ يلون شوقى لوحته بلون من الترديد الصوتى العذب فتكرار السين المضعفة فى البيتين الأولين يحدث لونا من ألوان الجهد النطقى الموزع بوعى إذ هناك تشاكل مكانى حسن فرضه التكتل فأسهم فى البناء الإيقاعى إسهاما يؤكد قدرة الشاعر فى خلقه على المواءمة بين عناصر بناء تجربته، ناهيك عن احتكاكية الحاء فى التكتل الثانى فإذا كان حرف السين يؤدى فعلا فى المعنى قريبا من الجو الاحتفالى لطقس الحرب، فإن حرف الحاء يؤدى إلى لون من اشتجارية التصويت وكأنه معادل موضوعى لحركية الصوت من صياح أو نواح، وبين ما بالتكتل الثالث من تراسل وتلاقح بديعين بين صوتى التاء والسين مما يؤدى إلى تجسيد القوة وتأكيد أثرها ، ثم تتناسق السين أخيرا مع الفاء نقلا لمشهد النسف والتدمير، وبتواجد التداعى الصوتى فى العمل نجد القصيدة كلها ساعية كل السعى لمحاكاة الأصوات والحالة النفسية والمعنى بموسيقى الحروف، وقد بدت أصوات اللوحة السابقة دالة مستساغة مستحبة فى نظام التأليف النغمى لها هيمنة الفارض وحضور المنغم "فالتكرير الحرفى له خاصية الترميز التى يتكفل بها الذهن ويقوم بتفكيك شفراتها وتحويلها إلى دلالات إيمائية

---

[1] - الديوان جـ١ – ص٤٠٤-٤٠٥.
[2] - خصائص الأسلوب فى الشوقيات محمد الهادى الطرابلسى – ص٥٥.

تخدم عملية التواصل، ومن ثم ينبغي مراعاة توقيعه بما يخدم السياق الدلالي والنغمي، لأن المزية في التكرير هي القرع الداعي إلى الاستلذاذ بالنغم على أساس الظفر بالمعنى"[1]

وإذا أردنا مس التأثير الصوتي لأحرف الهمس فلنقف على هذين المشهدين من عنترة والمجنون وهما على البحر الطويل:

عنترة:

سلى الصبح عنى كيف يا عبل أصبح ... وأين يرانى نجمه حين يلمح
أفى خيمتى كالناس أم فى بيوتكم ... أبث الخيام الشوق وهو مبرح
أقبل أطناب البيوت وربما ... تلفت عن منهلة الدمع تسفح
أرى بوقوفى فى ديارك راحة ... كما يستريح ابن السبيل المطرح
أبوك عزيز القلب لم يعرف الهوى ... ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح
يخف لواش يشرح الزور سمعه ... وفى أذنه وقر إذا جئت أشرح
أرى الغيد من حولى وفيهن سلوة ... فما لى أرد القلب عنك فيجمح
فما سرنى منهن ما كان يشتهى ... ولا راق لى منهن ما كان يملح
أحيد عن السارى لكى لا يريبكم ... وأقصى كلاب الحى عنى فتنبح
فيا عبل قد طال التنائى وظله ... متى بتدانينا الحوادث تسمح[2]

بينما نجد المجنون يقول:

أرى حى ليلى فى السلاح ولا أرى ... سلاحا كهجر العامرية ماضيا
دمى اليوم مهدور لليلى وأهلها ... فداء لليلى مهدرات دمائيا
لى الله ماذا منك يا ليل طاف بى ... وما ذلك الساقى وماذا سقانيا
دعونى وما عندى لليلى أقوله ... لليلى وأستنشى الذى عندها ليا
أهيم فأستعدى نهارى على الجوى ... وأقبع ليلى أستجير القوافيا
فما أشرف الأيفاع إلا صبابة ... ولا أنشد الأشعار إلا تداويا
إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم ... تلمست ركنى بيتها فى صلاتيا
أصلى فما أدرى إذا ما ذكرتها ... أثنتين صليت الضحى أم ثمانيا
توارت وراء الجمع ليلى فخانها ... فم كابتسام الصبح يأبى التواريا
وطيب به خصت حوى الطيب كله ... فهبه الأقاحى أو فهبه الفواغيا

فأحسست من فرعى لساقى هزة ... كأن عيانا منك لاقى عيانيا
مشى الحب فى ليلى وفىّ من الصبا ... ودب الهوى فى شاء ليلى وشائيا[3]

---

[1] - من جماليات إيقاع الشعر العربى – عبدالرحيم كنوان – ص٢٩٦.
[2] - مسرحيات شوقى ص٧، ٨.
[3] - مسرحيات شوقى ص: ١٥٠.

بالمقارنة نجد أن الأصوات المهموسة دارت فى المقطوعة الأولى خمس عشرة مرة ومائة بينما دارت فى المشهد الثانى ثمانيا وعشرين مرة ومائة، انفردت أصوات الحاء والتاء والفاء ببطولة المشهد الأول بينما بدت الهاء فالتاء ثم الفاء فى المشهد الأخير، ولعل تواتر الحاء فى المشهد الأول بكثرة إنما يرجع إلى تمركزه فى منطقة الروى بينما يعزى انتشار الهاء فى المشهد الثانى إلى انطوائها على لون من التلاشى الذى يتماهى وزفرة اليأس التى يصدرها المجنون ثم يترنح بعدها ساقطا أرضا، بينما نجد تماسكا فى حاء عنترة، ولكن على مدار المشهدين يلاحظ ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة عن ربع أصوات المشهدين متخطيا شوقى بذلك النسبة العادية لتوزيع الهمس فى لغة الضاد وهى الخمس مثبتا بذلك أن المواءمة الصوتية إنما هى متطلب يفرضه تساوق اللفظ مع المعنى المراد اكتسابا لالتذاذ ممتع له تأثيره وله إيحاؤه، يصل المتلقى بنفسه إلى مزاياه من خلال شعوره بمعطياته النغمية، وهذا ما يجعل دراسة الصوت الشعرى فى إطار النسق العام دراسة معقدة، إذ لا ينطبق إدراكنا للصوت منفردا مع إدراكنا إياه متجاورا مع غيره إذ يفرض التجاور تلاقحين صوتيا وإيحائيا ومنهما معاً ينبثق ظل دلالى يمثل بعدا ثالثا فى العمل الفنى يتوصل إليه بالتذوق ومن هنا جاء الحكم بأن "الذات هى الفيصل فى صهر الأصوات وتشكلها المبتدع، وإذا حصل عكس ذلك فإن الحاصل العام هو التصنع المفضى إلى إحداث تنافرات صوتية غير مستساغة بحكم عدم تحققها فى السياق النغمى، فالتناسب إذن هو تناسب داخلى مضمر ومؤطر للفضاء الشعرى، وما الأصوات إلا صور من صور المضمرات من إيقاع الذات الشاعرة، وتلويناتها بحسب المواقف والأحداث، إنها تتشكل فى الذوات وتتناظر فيما بينها وبين الألفاظ التى تعبر عن حالاتها ووضعها الداخلى"[1]

المبحث الثانى: إيقاع المتكرر من الأحرف المجهورة:

قال عنها ابن الجزرى: "الجهر من صفات القوة .. وإذا منع الحرف النفس أن يجرى معه حتى ينقضى الاعتماد كان مجهورا"[2] وقال الباقلانى: "ومعنى الجهر فى الحرف أنه أشبع الاعتماد فى موضعه، ومنع النفس أن يجرى معه حتى ينقضى الاعتماد ويجرى

---

1 - من جماليات إيقاع الشعر العربى – ص٢٩٩.
2 - النشر فى القراءات العشر – جـ١ – ص٢٠٢.

الصوت[1]. إذن للأصوات المجهورة دور فاعل فى إيقاعية الأداء الشعرى إذ ليست الكلمات مجرد أصوات، إنما هى أصوات ذات ظلال إيحائية تعبيرية تشارك مشاركة صادقه فى تجسيم الحدث أو التجربة صوتيا ودلاليا على السواء ومن هنا يتم تشكل الصور الجمالية التى تنشط الخيال، وتثير الإحساس حتى يستقبل الإرساليات الصوتية الإيقاعية الاستقبال اللائق بها، ولا مراء فى أن إيقاع النفس إنما هو المتحكم الأول فى التآلف النظمى الذى يكتسب شرعية أدائه من التناسق العام فى ترجمة الأحاسيس السمعية لدى المستمع وتحويلها إلى بنى مناسبة من قوالب التعبير الشعرى الخالص.

ولطبيعة أحرف الجهر المخرجية فإن تواترها يمثل عصبا مهما فى عملية الأداء ومن هنا جاءت أهمية تساوقها وتراتبها على مدار العمل المتناول ولك أن تتأمل تراسلها فى قول شوقى:

همت الفلك واحتواها الماء ... وحداها بمن تقل الرجاء

ضرب البحر ذو العباب حواليهـــــا سماءً قد أكبرتها السماء

ورأى المارقون من شرك الأر ... ض شباكا تمدها الدأماء

وجبالا موائجـــا فى جبال ... تتدجى كأنها الظلمـــاءُ

ودويا كما تأهبت الخيـــــــل وهاجت حماتها الهيجاء

لجة عند لجة عند أخرى ... كهضاب ماجت بها البيداء[2]

لقد هيمنت أحرف الهمس على مطلع القصيدة مُتمثلة فى أصوات الهاء والفاء والتاء والقاف والكاف، وكأنها جاءت تمهيدا للمستهل وانخلاع السفينة من مرساها ليفاجئنا شوقى بعدها بزمرة من الأصوات المجهورة التى تتوزع باقتدار فنى عجيب متلاقحة مع بعضها البعض متمثلة فى أصوات الهمزة فالجيم فالراء فالميم ثم اللام. فقد أسهمت الهمزة – ذلك الحرف الحنجرى الشديد – بشكل كبير فى صنع الخطاب الشعرى على المستويين الأفقى والرأسى، والأجمل أنها تمركزت فى بؤرة التمفصل الإيقاعى الكائن فى محل الروى، والهمزة هى الصوت الأعلى ظهوراً والأكثر حضورا فى أحرف الجهر، أما الجيم فقد استثمرت عطاءها الصوتى كحرف شجرى مجهور دال على العظمة دلالة

---

[1] – إعجاز القرآن – ص٧٩-٨٠.
[2] – الديوان – جـ١ – ص١٦٩.

مطلقة، وتمركزت فى تراكيب لها مؤداها التعبيرى الإيحائى الثرفبدت جلية معلنة عن وجودها الخطى وحضورها الصوتى مستغلة عطاءى التكرار والجناس تأمل (وجبالا – موائجا فى جبال تتدجى) تشعر باستنفار وتأهب وكذلك (هاجت – الهيجاء) والأشد من كل ذلك

(لجة عند لجة عند أخرى   كهضاب ماجت بها البيداء)

وكأن شوقى يوقع بها منفردة لحنا صوتيا خاصا، أما راؤه فقد تركزت بكثرة فى البيتين الثانى والثالث كمعادل صوتى لحركية الوصف، ثم يأتى صوت اللام أخيرا مثبتا لنفسه ايقاعا صوتيا مستلزما غاية المعنى مستوفيا بذلك التآلفات النغمية المطلوبة وقد بدا ذلك من هندسية التوزيع غير المقصودة والمؤثرة فى نفس الآن، أما ميم شوقى فقد أضمرت لنفسها حيوية إيقاعية فاعلة، مما جعل اشتراكها الجمعى قائم التأثير لأنها اكتسبت على مدار المشهد خاصية الدوام فحضرت وراء كل بروز جهرى محققة تساوقا نغميا موحيا.

ونحن على علم بأن "من فصول النغم الفصول التى بها تصير دالة على انفعال النفس، والانفعالات عوارض النفس، مثل الرحمة والقساوة والحزن والخوف والطرب والغضب واللذة والأذى، وأشباه هذه، فإن الإنسان له عند كل واحد من هذه الانفعالات نغمة تدل بواحد، واحد منها على عارض من عوارض نفسه، وهذه إذا استعملت خيلت إلى السامع تلك الأشياء التى هى دالة عليها"[1]

ولك أن تتأمل تراسل الأصوات المجهورة فى قول شوقى:

بين الملامة فيكم والهوى الجلل	لى موقف الدمع بين العذر والعذل
إذا سمعت لقلبى زاد بى كلفى	وإن سمعت لغير القلب لم أخل
والحب باللوم كالدنيا لصاحبها	لم يخل من راحة فيها ومن ملل
ودعتكم وفؤادى خافق بيدى	والبين يأخذ من حولى ومن حيلى
وما توهمت قلبى قبل فرقتكم	يهب مثل هبوب الركب والإبل
لما أجبن النوى وكان بى حدقا	بين الشفاعة فى الأحباب والسؤل
من علم العيس نجوانا ورحمتنا	فأومأت برقاب خشع ذلل[2]

---

1 – الموسيقى الكبير – الفارابى – جـ٢– ص١٠٧١.
2 – الشوقيات المجهولة – جـ٢ – ص٢٨٩.

النظام الصوتى هنا يمثل انعكاسا حيا للأحاسيس المنصبة على الألفاظ التى هى صدى حى لإيقاع ذات أرقها الجوى، لذا انساقت الأصوات طواعية تحت نير التأثير والتأثر مصورة انفعالا فريداً قلما يتوفر على مثله شاعر ركين والملاحظ أن هناك تراسلا صوتيا عجيبا بين أصوات هى الأشهر فى لغة الضاد إلا أن بعضها لم يعد على بعض فقد بدت تكراريتها منسجمة انسجاما خلاقا فناغت اللام الراء، ورصفت لهما الميم وبدت العين قارة المؤدى حادة الوقع وتوزعت الباء بشكل منسق جميل وانتقت لنفسها مواقع مقطعية رائعة مشكلة مع كل من الميم والنون طنفسة موشاة الأفاويق فما وقعنا على معنى مستهجن، ولا على لفظ غير متناسق، إنما وجدنا انسجاما صوتيا له ترصيف عجيب ينقل بنفس المتلقى نفس احاسيس شوقى التى هيجتها الذكرى وأمضها الحنين وأشجاها الوداع، والمقطوعة فى توزيع أصواتها قد أغنتنا عن التركيز على صوت بعينه إذ دارت الأصوات كلها فى تلاحم راسى/أفقى جميل فأشعرتنا بحلاوة الانسجام ودقة التوقيع.

وعلى ذات الشاكلة من التراسل الصوتى بين الأصوات المجهورة قوله على البسيط:

عنترة:

يا عبل سامحنى فى قربكم زمنى	وشاء ريب الليالى أن نعيش معا
يا بيدهى اشهدى أعراس عنترة	ويا سباع تعالى هنئى الضبعا

عبلة:

التام فى عامر شملى بعنترة	وكان ظنى فى شملى به انصدعا
قد اجتمعنا على عرس وفى فرح	كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا
إنى وضعت بنانى فى يدى أسد	لو مر مخلبه فوق الصفا خشعا
سام القبائل إجلالى وملكنى	عقائل البيد حتى صرن لى تبعا[1]

نلاحظ أن تكرير حرف العين على المدارين الأفقى والرأسى جعله كصوت حلقى احتكاكى مجهور ينساق مع جريان الخطاب الشعرى المراد متجنبا مظاهر الصنعة والتكلف مما أتاح لنا مس لب الإيقاع الوجدانى المعتمل بنفسى بطلى المشهد عنترة وعبلة، وهذا أدى إلى عكس مضمون الانفعال الداخلى على المسارين الخطى والسمعى على السواء، وللأخير منهما أهمية لا تنكر إذ أدى التواتر الصوتى إلى نوع من التنغيم المؤطر والمقيد بتنوع ناشئ عن الاختلاف الحركى مما زكى الإحساس النفسى ذا الشفافية الإيقاعية البينة ولا مراء فى أن القدرة على الصياغة تظل مقرونة ببواعث الانفعال لحظة الإبداع، وهذا ما يؤدى بدوره إلى تناغم صوت التمفصل مع غيره من الأصوات وهذا عين ما حدث فى تراسل

---

[1] - مسرحيات شوقى – ص١٠٤.

أصوات الميم واللام والنون مع العين كصوت له استقلاليته المكانية والزمانية على السواء، ولثلاثة الأحرف السابقة قارية صوتية مائزة تبعث إلى تصورات حسية يتشكل بها وعن طريقها إيقاع حرفى خاص يتماهى وإيقاع النفس المبدعة من جهة وإيقاع التفاعيل الوزنية من جهة أخرى، وبموازاة مع هذا التداخل تلازم النفس هاتين الجهتين لتنصهر الأصوات انصهاراً تنغيميا خاصاً فيتشكل بفضل ذلك الانصهار النغم فتنشأ لدينا لغة شاعرة لها دلالالتها الشاعرة التى ننفذ من خلالها إلى خيال وذوق شعرى متميزين تفقد فيه الأصوات حرفيتها وتنصهر فى النظام التأليفى الذى يفضى بها إلى ديمومة تنغيمية لها وقع السحر على الذات.

المبحث الثالث: إيقاع الكلمة المتكررة أفقيا:

"إن للكلمة إيقاعاً مؤثراً فى موقعها من النص، وفى دلالتها اللغوية والإيحائية، وذلك ما يسمونه بالجرس اللفظى، وله صلة أكيدة بالموسيقى الداخلية فى القصيدة، وهذه الظاهرة من الخصائص التى تميز اللغة العربية، فالكلمات نفسها موزونة فى اللغة العربية، والمشتقات كلها تجرى على صيغ محدودة بالأوزان المرسومة كأنها قوالب البناء المعدة بكل تركيب، وأفعال اللغة مقسومة إلى أوزان مميزة فى الماضى والمضارع والأمر، وفى الأسماء والصفات التى تشتق منها وعلى حسب تلك الأوزان، ولا نظير لهذا التركيب الموسيقى فى اللغات الأخرى"[1]

"وتتجلى الشاعرية – فى كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشئ المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى فى كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجى والداخلى ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص، وقيمتها الخاصة"[2]

ونحن نعلم أيضا أنه لابد من توفر صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وهذا كائن فى لغتنا العربية إذ نلاحظ رقة اللفظ عندما يتطلب السياق نوعا من الرقة وعنفه فى الموطن الذى يتطلب عنفا مع ضرورة توفر نوع من الجرس الموسيقى مع النأى التام عن الابتذال والوحشية، وإذا أردنا تبين العطاء الإيقاعى للكلمة المتكررة أفقيا فلنطالع هذا الشكل الإيقاعى فى قصيدة "البحر الأبيض المتوسط" التى يقول شوقى فيها:

---

[1] – موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور – د/صابر عبدالدايم – ص٣٥.

[2] – قضايا الشعرية – ياكبسون – ص١٩.

وأبى أن يقلـــد الدر واليـــا ... قوت نحرا وقلـــد الماس نحرا
وترى خاتـــما وراء بنـــان ... وبنانا من الخواتـــم صـفرا
وســـوارا يزين زند كعـــاب ... وسوارا من زند حسناء فرا
أو ربيع من ريشـة الفن أبهى ... من ربيع الربا وأفتـن زهرا
وفتحنا القديم فيـــك كتابا ... وقرأنا الكتاب سطرا فسطرا
ورأينا مصـــرا تعلـــم يونا ... ن ويونان تقبس العلم مصرا
وترى الرمل والقصـور كأنك ... ركب الوكر فى نواحيه وكرا
وترى جوسقا يزين روضـــا ... وترى ربوة تـــزين مصـــرا
سيد الماء كم لنا من صـــلاح ... وعلى وراء مائـــك ذكرى
شاكيات السلاح يخرجن من مصـ ... ـر بملمومة ويدخلـــن مضرا
شـــارعات الجنـــاح فى ثبج الما ... ء كنسر يشد فى السحب نسرا
فـــذفـــت هاهنا زئيرا ونابـــا ... ورقت هاهنا عـــواء وظفرا[1]

المباينة الموقعية فى مناطق التمركز التكريرى التى تتعدى نسبة ربع أبيات القصيدة تستمد حيويتها الإيقاعية من خلال التقابل التماثلى فى الحركة الصوتية بين الكلمتين موضع التكرير إذ يشعر المرء بجمال الكلمة على ثلاثة محاور مائزة المحور البصرى وذلك من خلال التماثلات الخطية، والمحور النطقى من خلال التماثل فى المخرج وطريقة الأداء، والمحور الصوتى وهو الأهم وهذا ينبع من تطابق الحركات الصوتية وتناغمها المشعر بالنغم العام المركوز فى الخامة المبتدعة وتزداد إيقاعية النغم الشعرى بإدراك المستمع تعالقات اللفظ فى إطار السياق النصى العام الذى يبدو ركيزة تقوى إيقاع القصيدة العام وتساعده على التجلى والتألق من داخل النسيج النصى وقد استغل الشاعر هنا بنية التكرار الأفقى فى تفعيل إيقاع عمله وإخراجه للنور وكأنه بتكراره الكثيف يصور لنا حركة أمواج البحر المتوسط وتتابعها المتشابه موجة تلو الأخرى، حتى لكأننا نشعر بأن شوقى لم يقتنع بالتلاحق الطبيعى للموج فأراد أن يؤكده بتلاحق من نوع جديد وهو التلاحق الصوتى الذى هيمن على العمل كله هيمنة متناغمة.

"والمقصود بالتكرار هنا تكرار لفظتين مرجعهما واحد، فمثل هذا التكرار يعد ضربا من ضروب الإحالة إلى سابق، بمعنى أن الثانى منهما يحيل إلى الأول، ومن ثم يحدث السبك بينهما وبالتالى بين الجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الأول من طرفى التكرار، والجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الثانى من طرفى التكرار"[2]

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٨٩-٩٢.

[2] - البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية - د/جميل عبدالرحمن - ص٧٩.

هذا وقد عولج التكرار فى البلاغة العربية بوصفه أصلا من أصول البديع عند ابن رشيق القيروانى – وابن أبى الإصبع المصرى، وبدر الدين بن مالك والسلجماسى وغيرهم، كما عالجه غير هؤلاء، وربما بتفصيل أكثر – ولكن فى سياق بلاغى عام – كما هى الحال عند ضياء الدين بن الأثير الذى عالجه فى سياق (الصناعة اللفظية)[1]

ولم يخل غرض من أغراض شعر شوقى من التكرار محسنا صوتيا ولم يخل بحر شعرى منه أيضا، وهو يضيف كثيرا لمعنى الأبيات وبخاصة إذا كان لتوزيعه هندسة خاصة وقد وزع شوقى بناه التكرارية توزيعا هندسيا صارما يتناوح بين عدة أشكال أولها تكرار المتماثلين فى الشطر الأول كقوله:

ونون دونـــها فى البحـــر نـون ... من البسـفور نقطها السفين[2]

لوى بحـــر بها والتـــف بحـــر ... كما ملكت جهـات الروح غدر[3]

كم بنت فيـه وكم خفيت كأنــه ... ثوب المثمـــل أو لباس المرفع[4]

مرآك مرآه، وعينـــك عينــــه ... لم يا زحيلة لا يكون أبـــاك[5]

فلك نــوح تعـــوذ منه بنـــوح ... لو رآته وتسـتجير زمـــامه[6]

تجـر من فنـن ســاقا إلى فنـن ... وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا[7]

لم نسـر من حـــرم إلا إلى حـــرم ... كالخمر من بابل سارت لدارينا[8]

هى الحوت أو فى الحوت منها مشابه ... فلو كان فـــولاذا لكان أخاهـا[9]

لجــة عند لجــة عند أخـــرى ... كهضاب ماجــت بها البيـداء[10]

نلاحظ أن بنية التكرار هنا قد صنعت لنفسها فى صدر البيت ثقلا إيقاعيا حادأ، إذ نعلم أن طرق الأذن تباعا بكلمة تحمل نفس دلالة ونفس التركيب الصوتى للكلمة السالفة لها ليس من باب التلاعب البرئ بحس المتلقى وإنما هو لحاجة فى نفس الشاعر لا يمليها شخصه الظاهر، إنما يمليها الفنان القابع فى داخله، ذلك الفنان الذى يبرز على سطح الأحداث فى مرحلة الإبداع فيملى ما لا يصلح غيره وما لا نستطيع أن نطلق عليه حشوا زائدا.

---

[1] – انبديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية – د/جميل عبدالرحمن – ص٨٤.

[2] – الديوان – جـ١– ص١٠١.

[3] – الديوان – جـ١ – ص١٠٠

[4] – الديوان – جـ١ – ص١١٨

[5] – الديوان – جـ١ – ص١٢٣.

[6] – الديوان – جـ١ – ص١٤٥.

[7] – الديوان – جـ١ – ١٤٧.

[8] – الديوان – جـ١ – ص١٤٨.

[9] – الديوان – جـ١ – ص١٦٣.

[10] – الديوان – جـ١ – ص١٦٩.

أما ثانى أنماط التكرار الأفقى لدى شوقى فهو ذلك الذى يتكثف فى الشطر الثانى ليرصف لمنطقة التقفية الترصيف الصوتى الذى يثرى العجز إثراء إيقاعيا حميدا وعلى شاكلته أقوال شوقى.

نكد خالد وبؤس مقيـــم وشقاء يجد منه شـــقاء

لم يكن فى حسابه يوم ربى أن سيأتى ضد الجزاء الجزاء[٢]

نسخت سنة النبيين والرســـــل كما ينسخ الضياء الضياء[٣]

والبدر فى ثبج السماء منـور سالت حلاه على الثرى وحلاك[٤]

موسى ببابك فى المكارم والعلا وعصاه فى سحر البيان عصاك[٥]

تـــأمل هلى ترى إلا جـلالا تحس النفس منه مـا تحس[٦]

الماء والآفـــاق حولك فضة والشـهب دينار لدى دينــار[٧]

تمر من المعاقـــل والجبـال بعال فوق عال خلف عــــال[٨]

وبعد الأرخبيل ومـــا يليـه وتيه فى العيالـم أى تيــــه[٩]

وددنا لو مشيت بنا الهوينـا وأين لنا الخلـود لديك أينـا[١٠]

ومـــرآة المناظـــر والمجـالى تمر بها الطبيعـــة ما تمـــر

جلاها الأفق صفرا وهى خضر كزهر دونه فى الروض زهـر

طبـــاقا فى العـلا متفاوتات ســـما بر بها وانحط بـــر[١١]

وهذا الشكل من التكرار الأفقى يدور فى معظم قصائد شوقى دورانا لـه مؤداه الإيقاعى الممتع.

وإذا نظرنا إلى الشكل الثالث من أشكال التكرار لـدى شـوقى لوجدناه ذلـك الشكل الذى يكون متعادلا أى الـذى تتكـرر فيـه الكلمـة الـواردة فى الشطر الأول مـرة أخـرى فى الشطر الثانى لإحداث نوع من التعادل الإيقاعى كقوله:

---

1 -الديوان – جـ١ – ص١٧٦.
2 – الديوان – جـ١ – ص١٨٢.
3 – الديوان – جـ١ – ص١٨٥.
4 – الديوان – جـ١ – ص١٢٤.
5 – الديوان – جـ١ – ص١٢٥.
6 – الديوان – جـ١ – ص١٠٩.
7 – الديوان – جـ١ – ص١٠٧.
8 – الديوان – جـ١ – ص٩٨.
9 – الديوان – جـ١ – ص٩٩.
10 – الديوان – جـ١ – ص١٠٠.
11 – الديوان – جـ١ – ص١٠٠.

وكم أرض هنالك فوق أرض ... وروض فوق روض فوق روض
إذا قرئت جميعا فهى نظم ... وإن قرئت فرادى فهى نثر
حننت إلى الطبيعة دون مصر ... وقلت لدى الطبيعة أين مصر[1]
فخضاب تلك من العيون وقاية ... وخضاب ذاك من الدم المسفوك

زعموك دار خلاعة ومجانة ... ودعارة يالإفك ما زعموك
إن كنت للشهوات ريا فالعلا ... شهواتهن مرويات فيك
ومن العجائب أن واديك الشرى ... ومراتع الغزلان فى واديك[2]
لما نعيت إلى المنازل غودرت ... دكا ومثلك فى المنازل مانعى
ضرعت بأدمعها إليك وما درت ... أن السفينة أقلعت فى الأدمع
أزمعت فانهلت دموعك رقة ... ولو استطعت إقامة لم تزمعى[3]

وعلى هذه الشاكلة تدور أبيات كثيرة جداً فى شعرى شوقى الغنائى والمسرحى.

المبحث الرابع: إيقاع التركيب المتكرر أفقيا:

إنما يستحب هذا اللون من التكرار إذا كان راميا إلى إحداث لون من ألوان الإمتاع الفنى، جاعلا التنغيم الفاعل دلاليا غاية مبتغاه، وقد اقتضى هذا الأمر أن يبتدع شوقى حزمة من التكريرات ذات الثقل الإيقاعى الجميل، وقد فرض ذلك عليه أن يكرر أكثر من كلمة بعينها فى مسافات تعابيره الفنية، وقد ساوق ذلك المجرى العام للنص الشعرى لدى شوقى مما جعله شديد الارتباط بأحاسيسه وأفكاره على السواء فلم نشعر باستهجان ولا نشاذ صوتى ولا بتكلف فى طلب التنغيم فقط، والتكرار الذى يأتى على هذه الشاكلة لا تتوفر له إمكانات التحقق النغمى إلا بخاصية التركيب المبتدع الذى يقف وراءه شاعر موهوب له تحكمه الموجه فى آليات فنه، ومن أمثلة ذلك اللون فى شعر شوقى قوله:-

وهذا المنبر القريب القريب ... وهذا المنبر البعيد البعيد
وهذا المنبر الذى لن يرى ... وهذا المنبر وكل شهيد
وهذا الجسام الخفيف الخطا ... وهذا الجسام الذى ما يميد[4]

لك أن تتأمل عطاء التركيب المتكرر أربع مرات فى صدور أشطار البيتين الأولين "وهذا المنبر" ثم التركيب الثانى الذى أخذ يناقحه مكانا وتنغيما "وهذا الجسام" حتى لكأنه ينشئ مع الأول جدلية تنغيمية ثرية العطاء ليصبحا معاً وفى موقعيهما مركز إحاطة واختزال، ويشكلا معاً مصدرًا لتوليد نغمات إيقاعية دالة ويزيد التكرار اللفظى للبيت

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص١٠٠.
[2] - الديوان – جـ١ – ص١٢٦، ١٢٧، ١٢٨.
[3] - الديوان – جـ١ – ص١١٨.
[4] - الديوان – جـ١ – ص٧٨.

الأول عمقا إيقاعيا دالا وبخاصة أنه ينطوى على مطابقة معنوية تجعل لمعنى البيت بعدا ثالثا له انسيابية الماء، وجمال هذا اللون من التكرار أنه ينزع إلى إحداث نوع من المطابقة الصوتية المنداحة والتى تعد نتيجة عن فعل المشابهات النفسية المتساوقة مع النسيج التعبيرى بحكم فاعلية التوازن التماثلى الذى تتلاحم بفعله أجزاء البيت وتتماسك فى خضمها التنغيمى العام. وكان حرص شوقى شديدا على أن يحقق هذا اللون من التكرار ما تغياه منه فتأمل قوله مثلا:

فلا كان بانيها، ولا كان ركبها ولا كان بحرضمها وحواها[1]

إذا نزعنا هنا كل كلمة من سياقها لفقدت عطاءها التنغيمى لا شك، ولكن إذا نظرنا إليها مضمومة إلى بعضها لوجدنا بها تراسلا تنغيميا رائعا يعد نتاجا طبيعيا لنظام تساوقى محكم تتداخل فيه المعطيات النغمية كلها وتتشابك تشابكا يؤكد دلالتها ويحقق لها الحركية المعنوية المتغياة. والحاصل فى هذا البيت أن شوقى رصف لدلالته بتنغيم خاص إذ كرر التركيب المنفى "فلا كان" ثلاث مرات فى ثلاثة مواقع إيقاعية لها حضورها فى البيت وبخاصة أنها تحتل صدرى الشطرين من جهة وصدور التركيب الكتلى لتفعيلتى الطويل من جهة أخرى فحقق بذلك تلاحما إيقاعيا خاصا. وعلى مثل هذه الشاكلة أيضا قول شوقى:

فلم يبق غيرك من لم يخف ولم يبق غيرك من لم يطر

لقد كان للتكرار هنا دور إيقاعى فاعل إذ شغل معظم البيت فصنع استحسانا تنغيميا يريح القارئ والجميل أنه على الرغم من كل هذه الكتلة المتكررة إلا أنها تضيف جديدا للمعنى — وقد يقر شوقى دلالة بعينها عن طريق التكرار الأفقى للتراكيب كقوله

على بك: بل امض بنا سربنا سربنا فما جلب الخير مثل البكور

فهنا كرر شوقى بنية الأمر تأكيدا على أهمية حدوث هذا الأمر، ولم يكن تكريره من قبيل التلاعب بالألفاظ، وإنما كان تكريرا واعيا يعلم مدى العطاء الإيقاعى الكامن فيه ولن نحتاج هنا لكثير عناء للتسليم بأن التموج النفسى لدى شوقى هو أساس ذلك التكرار بأشكاله المتنوعة والتى تصب جميعها فى مصب واحد وهو إثراء الدلالة عن طريق تكثيف

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص١٦٤.

الإيقاع، ويعد التكرار وسيلة، على عكس ما قد يفهم، للتخلص من رتابة الوزن المتكرر والمتقولب فى هياكل بعينها، فلكل فورة عاطفية لدى الشاعر متنفس يجده فى التكرار، ولكل موجة حزينة تعترى نفسه من الباطن شاطئ ترمى بنفسها عليه هادئة مطمئنة، وتأتى الثانية تابعة للأولى، وقد تأتى موجة ثالثة وأخرى رابعة فى تتابع منظم – منسق فتزيد التالية السالفة روعة وتترك بانسحابها للعمق مرة أخرى أثرا عميقا فى النفس، وهذه الألوان التى ذكرناها من التكرار، إنما هى نوع من التأثير الدلالى الذى يتخذ من الصوت عاملا مساعداً، نعم، قد تتدخل فيه حنكة الشاعر، وقد لا يكون لها تدخل على الإطلاق، إنما يكون من باب حب الجمال التنغيمى الذى تمليه الشخصية الفنية، وخير المؤثرات الصوتية، على ما نعلم، ما لم يكن متوقعا، وما لم يرد منها فى الحسبان، والوصول للمعنى المأمول بالأصوات نفسها مكررة يحسب للشاعر لا عليه فهو يأتى المتلقى من حيث لا يتوقع إذ المعتاد أن يرد التركيب مرة واحدة فى البيت ثم يسند بتركيب آخر وصولا للدلالة، قد يتفق هذا التركيب معنى، وقد يختلف وقد يكون مكملا فقط ولكن أن يتفق صوتا ومعنى ويوصل للدلالة فهو إبداع من الشاعر كبير، إذ لو أدرك الشاعر بحاسة الفنان التى هى فى داخله هو كشاعر دون غيره، أن المعنى المكرر لن يضيف جديدا، فلن يكرره، ولن يسمح لنفسه أن يحرث فى المزروع أبداً.

المبحث الخامس: التكرار العمودى للكلمة وأثره الإيقاعى:

للعمودية، لا شك، تكثيف إيقاعى خاص، وبخاصة عندما تتكرر الكلمة مناط التناول فى مواقع متماثلة إيقاعيا فيزدوج بذلك وقعها صوتا ودلالة إذ تعد بؤرة ينطلق منها الشاعر إلى مؤديات تعبيرية خاصة يؤدى بها ما يتغيا من معان ودلالات، وفى سياق تلك العمودية يبرز التكثيف كهدف صوتى دلالى ينوع به الشاعر خطابه ويكثفه بشكل يحقق أبنية نغمية لها خصوصيتها الفاعلة كقوله:

وإذا سخوت بلغت بالجود المدى ... وفعلت ما لا تفعل الأنــواء
وإذا عفوت فقادراً ومقــدراً ... لا يستهين بعفوك الجهــلاء
وإذا رحمت فــأنت أم أو أب ... هذان فى الدنيا هما الرحمــاء
وإذا غضبت فإنما هــى غضبة ... فى الحق لا ضغن ولا بغضاء
وإذا رضيت فذاك فى مرضاته ... ورضى الكثير تحلم وريــاء
وإذا خطبت فللمنابر هـــزة ... تعدو الندى وللقلوب بكــاء
وإذا قضيت فلا ارتياب كأنمــا ... جاء الخصوم من السماء قضاء
وإذا حميت الماء لم يورد ولو ... أن القياصر والملوك ظمــاء
وإذا أجرت فأنت بيت الله لــم ... يدخل عليه المستجير عــداء
وإذا ملكت النفس قمت ببرها ... ولو أن ما ملكت يداك الشاء
وإذا بنيت فخير زوج عشــرة ... وإذا ابتنيت فدونك الآبــاء
وإذا صحبت رأى الوفاء مجسماً ... فى بردك الأصحاب والخلطاء
وإذا أخذت العهــد أو أعطيته ... فجميع عهدك ذمــة ووفاء
وإذا مشيت إلى العدا فغضنفر ... وإذا جريت فإنك النكبــاء[1]

نستبين بملاحظة الأبيات السابقة أن ظرف الزمان المستقبل "إذا" الخافض لشرطه المنصوب بجوابه قد تكرر فى أربعة عشر بيتا، وجاء تكراره متعامداً بشكل آلى منتظم استقل فيه بمستهلات الأبيات ليصنع نوعا من الإيقاع الصوتى الجميل، ناهيك عن دخوله على أربعة عشر فعلا اتصلت كلها بتاء المخاطب وترتب على تركيبهما معاً جوابا للشرط فانتظم كل ذلك بشكل آلى متكرر له وقع إيقاعى خاص، وأصبح الشرط بـ "إذا" محط اختزال دلالى جميل، وشكل بارتسامه التكريرى بؤرة وأساساً لتفريع الدلالات إذ أصبح مركز انطلاق صوتى منه ينطلق وإليه يعود، وكشف به شوقى نغم شعره فى مستهل الأبيات بفاصلة كبرى تشغل بداية تفعيلة الكامل ذى الرحابة الإيقاعية الفاعلة، ولا مراء أن كل ذلك إنما هو نتاج التوازن النفسى والانفعال الوجدانى الكامن فى نفس شوقى والذى ساقه للتعبير عن حب رسول الله صلى الله عليه وسلم بهذا الشكل التأليفى المنتظم، ونلاحظ هنا أن التفاضل الدلالى المفاجئ إنما يكمن فى مفاجأة الجواب لا مفاجأة الشرط وقد يعلق شوقى الشرط المتعامد عنده بحكمة يسوقها كقوله على الطويل:

---

[1] -الديوان – جـ١ – ص٦٠٠

إذا لم يكن للمرء عن عيشة غنى ... فلابد من يسر ولابد من عسـر
ومن يخبر الدنيا ويشرب بكأسها ... يجد مرها فى الحلو، والحلو فى المر
ومن كان يغزو بالتعلات فقـره ... فإنى وجدت الكد أقتل للفقـر
ومن يستعن فى أمره غير نفسـه ... يخنه الرفيق العون فى المسلك الوعر
ومن لم يقم سترا على عيب غيره ... يعش مستباح العرض منهتك الستر
ومن لم يجمل بالتواضع فضلـه ... يبن فضله عنه ويعطل من الفخـر[1]

تحققت الروعة هنا على مسارين مسار الشرط، ومسار الجواب، إذ تعامد الشرط تعامدا صوتيا جميلا مستقلا مستهل بحر الطويل، وصانعا لنفسه تنغيما إيقاعيا فاعلا، أما المسار الثانى فكمن جماله فى تعامده الدلالى فهو، وإن لم يتكرر صوتا، إلا أنه تعامد مستقلا بمستهلات الشطر الثانى ليقيم الشطر الثانى مواجها للشطر الأول، ومجملا أداءه الفنى، هذا وقد يتعلق التعامد الرأسى بلون بيانى كتعلقة بالتشبيه فى مثل قول شوقى:

وكأن أيام الشباب ربـوعه ... وكأن أحلام الكعاب بيـوته
وكأن ريعان الصبا ريحـانه ... سر السرور بجوده ويقوته
وكأن أثداء النواهـد تينه ... وكأن أقراط الولائـد توتة
وكأن همس القاع فى أذن الصفا ... صوت العتاب ظهوره وخفوته
وكأن ماءهما وجرس لجينـه ... وضح العروس تبينه وتصيته[2]

لقد تولد إيقاع التكرار هنا من تساوق حرف التشبيه "وكأن" وانتظامه بشكل جميل يحاول شوقى به أن ينقل لنا صورة لبنان بتكامل أجزائها وجمال ربوعها، فجعل الأداة محور تمفصل أدائى تعبيرى مؤثر وأدار من ورائها النص خادما للمعنى المراد ليولد بآلية التكرار ما ابتغى من بنى إيقاع مؤثر هذا وقد يرمى شوقى من وراء التكرار المتعامد لدلالة معنوية تقف من وراء آلية الصيغة المتكررة كالتبكيت الكامن وراء الاستفهام فى مثل قوله على الخفيف:

أين ملك فى الشرق والغرب عال ... تحسد الشمس فى الضحى سلطانه
أين مـال جبيتـه ورعـايا ... كلهم خـازن وأنت الخـزانه
أين أشرافك الذين طغوا فى الد ... هـر حتى اذاقهـم طغيـانه
أين قاضيـك ما أناخ عليـه ... أين نـاديك ما دهى شيخـانه[3]

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص١٢٤.
[2] - الديوان - جـ١ - ص٦٦.
[3] - الديوان - جـ١ - ص١٥٨.

إن التكرار هنا ليس رتيبا، أو نابيا، إنما هو متراسل عبر استمرارية دلالية ناقبة لها فى الأذن فعل السحر، ونحن على عكس من قال بأن آلية التكرار فى موقع بعينه تحدث رتابة وبخاصة حين تتجاوز ثلاثة تكريرات متتالية، وسندنا أن شوقى يجدد مع كل تكرار دلالة جديدة يؤكدها تمام المعنى المراد، فتشعر باختلاف معنوى ملازم للائتلاف الصوتى مما يزيل تلك الرتابة التى يمكن أن تحدث بفعل آلية التكرار، وشوقى لم يك يرمى من وراء تكراره أبدًا لمقصدية التأكيد قدر رميه لمقصدية التنغيم الدال والمؤثر فى الوقت عينه، ولك أن تستبين ذلك من وراء كل لفظ مكرر فى اللوحة السالفة فقرع التكرار هنا لتوكيد التبكيت واللوم لروما صاحبه الصولجان القديم والحضارة البائدة ونلاحظ هنا أن آلية تكرار التوكيد إنما جاءت بقصد تنغيم المعنى وتوكيد ظلاله فى النفس والأذن على السواء، ولك أن تتأمل نظرة شوقى للملك عبر تكريره المعنى المراد فى شكل متعامد يعتمد فيه الاسم أساسا معنويا تنغيميا فى قوله:

الملك أن تعملوا ما اسطعتم عملا ... وأن يبين على الأعمـــال إتقان
الملك أن تخرج الأموال ناشطة ... لمطلب فيـــه إصلاح وعمـران
الملك تحت لســـان حـوله أدب ... وتحت عقل على جنبيه عرفان
الملك أن تتلاقوا فى هوى وطن ... تفرقت فيه أجناس وأديـــان[1]

فهنا تكرار رأسى تغيا شوقى من ورائه تقرير حقائق يريد أن ينقلها لنا بأكثر من طريقة وبأكثر من صورة منغمة، جميلة الوقع على سبيل النصيحة المخلصة الصادقة لأناس يعزون على نفسه وهم أهل دمشق هذا وقد يكون التكرار للتعديد كقوله على الخفيف:

لك آمـــون والهــلال إذ يكـــ ... ـبر والشـــمس والضحى آباء
ولك الريف والصعيد وتاجـــا ... مصر والعرش عاليا والرداء
ولك المنشـــآت فى كل بحـــر ... ولك البر أرضـــه والسمـاء[2]

وقد تتعلق دلالة التعامد بالاستغاثة وهو أمر مستحب إيقاعيا ودلاليا كقول شوقى:

ويارب لو ســـخرت ناقة صالح ... لعبدك ما كانت من السلسات
ويارب هل ســيارة أو مطـــارة ... فيدنو بعيد البيد والفلـوات
ويارب هل تغنى عن العبد حجة ... وفى العمر ما فيه من الهفوات[3]

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص١٦٢.
[2] – الديوان – جـ١ – ص١٧٥.
[3] – الديوان – جـ١ – ص٤٤٢.

لعلك تحس مسحة الندم فى تكرار مناجاة الرب تلك المصحوبة بلون من الأسى والتحسر على ذنوب اقترفها وأوزار ارتكبها فصبت فى النفس ما صبت من ندم لا يزيله إلا مناجاة الرب والإصرار على صيغة المناجاة لعل الله يغفر له.

٢- الترديد فى شعر شوقى وأثره الإيقاعى:

"وهو أن يأتى الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر فى البيت نفسه أو فى قسم منه"[1] وقد عرفه ابن أبى الإصبع "بأن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر"[2] وبدهى أن يكون للترديد أثر موسيقى حاد التأثير جميل الوقع له حضوره الإيقاعى والدلالى على السواء، ويبرز أثر الترديد صوتيا ودلاليا على السواء إذا كان اللفظ المردد يضيف جديدا للمعنى وعمقا وثراء للموسيقى ولك أن تتأمل لطف غزل شوقى فى قوله:

لحظها – لحظها – رويدا رويدا   كم إلى كم تكيد للروح كيدا[3]

فليس هناك فاصل بين الألفاظ المرددة فى الشطر الأول مما كثف المجال الإيقاعى وضيق مساحته الصوتية فزاده ثراء وبخاصة أنه علق الجذر الأول بدلالة الاستدعاء التى تنطمر على لون بيانى هو الاستعارة المكنية ثم يعيده نفسه بلا فاصل ثم يستعمل المصدر بؤرة أمر به إغراء حميد "رويدا – رويدا" بما تنطوى عليه الكلمة من هدوء إيقاعى وتراسل صوتى جميل وما تحتويه من دلالات معنوية فاعلة ثم الانتقال صوتيا لصيغة الاستفهام الناقل لما يعتمل بنفسه من ضيق "كم إلى كم" ثم توكيد ضجره وضيقه بمصدر مشتق من نفس جذر الفعل قرعا لأذن المتلقى "تكيد – كيدا" التى تتراسل صوتيا بالتصريع مع الشطر الأول من ناحية وبالترديد مع الجذر من ناحية أخرى وكأنه يريد أن يضعنا على بداية درب من النغم المتواصل والمتماهى مع ما بنفسه التى اعتدت الترديد نغما يسرى فى هيكل العمل ولك أن تكمل تجربته.

---

[1] - العمدة – ابن رشيق – جـ١ – ص٣٣٣.
[2] - تحرير التحبير – ابن أبى الإصبع – جـ٢ – ص٢٥٣.
[3] - الديوان – جـ٢ – ص١٠٩.

كف أولا تكـــف إن بجنـــبى	لسهامـا أرسلتها لن تردا
تصل الضـرب ما أرى لك حدًا	فاتق الله والتزم لك حدًا
أو فصغ لى من الحجـــارة قلبا	ثم صغ لى من الحدائد كبدا
واكف جفنى دافقا ليس يرقا	واكف جنبى خافقا ليس يهدا
فمن الغبن أن يصـــير وعيـــدا	ما قطعت العمر أرجوه وعدا

الترديد هنا مصدر هام من مصادر تفجير الطاقـة الإيقاعيـة لاشك التـى تتولد بدورها متناغمة مع رهافة حس شوقى من ناحية وتنغيمات ذاته من ناحية أخرى وعلى المسارين يدور النغم وكأنه لحن بديع، وأعتقد أن فى جمال المقطوعة ما يلجم اللسان عن القول حتى لكأن شوقى صنع من لحظ محبوبته حدًا حادًا لأحاسيسنا فردد ونغـم فحملنا من بيت إلى بيت عبر لحن متواصل العطاء متراسل التوقيع مثل الترديد فيه الدور الأمثل. وقد يكون الترديد للمقارنة بين الخاص والعام كقول شوقى:-

رزق الله أهل باريس خيرا	وأرى العقل خير مارزقوه[1]

فخير الأولى الخير عامة أما الثانية فهى للتفضيل فى نوع من أنواع ذلك الرزق ومثلها:

ليس الحجاب لمن يعز منا له	إن الحجاب لهين لم يمنع[2]

فالحجاب الأولى يعنى بها الحجاب على العموم أمـا الثانيـة فيعنـى بهـا التخفـى أو المنع أو التحجب خاصة. هذا وقد يأتى الترديد متعلقا بمعنى التعديد والتفريع كقوله

وخلية بالنحـــل منك عمـــرة	وخليـــة معمـــورة بالتبع
وحظيرة قد أودعت غرر الدُمى	وحظيرة محرومة لم تودع
يا نفس مثل الشمس أنت أشعة	فى عامر وأشعة فى بلقع[3]

وقد يأتى اللفظان المرددان مختلفى الوقع الإيحائى كقول شوقى:

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت	عينى فى لغة الهوى عيناك[4]

فلغـة الأولى هـى اللغـة الحقيقيـة أمـا الثانيـة فهـى لغـة الهوى المجازيـة ذات الظـل الإيحـائى الجميـل، وعلـى ذات الشـاكلة مـن المقابلـة بـين الحقيقـة والمجاز قولـه فـى نفـس القصيـدة.

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص١١٩.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١١٥.
[3] - الديوان - جـ١ - ص١١٨.
[4] - الديوان - جـ١ - ص١٢٢.

مرآك مرآه، وعينك عينه | لم يا زحيلة لا يكون أباك

فالمعنى هنا يرمى لدلالة التشبيه ذات الوقع الإيحائى المؤثر قد يتعلق الترديد بدلالة التطابق المعنوى كقول شوقى:

ولم أخل من وجد عليك ورقة | إذا حل غيدٌ أو ترحل غيدُ[1]

وقد يكون الترديد واقعا بين العام والخاص كقول شوقى:

تميل إلى مضنى الغرام وتارة | يعارضها مضنى الصبا فتحيد[2]

ومثله أيضا قوله:

ولا حمّلت نفس هوى لبلادها | كنفسى فى فعلى وفى نفثاتى[3]

التقطيع وأبعاده الإيقاعية:

أولا: التقطيع العمودى:

وهذا نوع من التقطيع يقع بين بيتين فأكثر أو بين صدرى بيتين متتاليين فأكثر، أو بين عجزى بيتين متتاليين فأكثر، وهو يفضى بالمتلقى إلى نوع سام من التغنى، إذ يعد – إلى جانب كونه نقطة انطلاق للشاعر منها يبدأ وإليها يعود، نقطة ارتكاز إيقاعية لها أهميتها غير الخفية فى الهيكل الإيقاعى العام للعمل[4]، ومزية ذلك النوع من التقطيع أنه يخلق نوعا من الإيقاع المتميز الذى يمثل لدى الشاعر وقفة استعادة فكر، واستلهام خيال، واستعادة نشاط تساعده على الاستمرار فى القصيدة، ناهيك عن أن هذا النوع من التقطيع يعطى الشاعر مساحة من التوليد والابتكار، وقد عيب على شوقى أن المساحة التى يشغلها هذا النوع من التقطيع من مساحة البيت الإيقاعية لا تتعدى الكلمة أو الكلمتين[5] على خلاف حافظ الذى كان يشغل التركيب المتكرر لديه شطرا كاملا أو يشغل معظم البيت[6] إلا أن تميز شوقى تمثل فى شغل هذا النوع من التركيب مساحة رأسية كبيرة وقد سلف لنا أن تناولناه فى مبحث التكرار العمودى للكلمة ولمسنا الأثر الإيقاعى الحقيقى

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص١١٠.
[2] – الديوان – جـ٢ – ص١١٠.
[3] – الديوان – جـ١ – ص٤٤٣.
[4] – انظر البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران – ص٢٣٥.
[5] – انظر الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٢١.
[6] – انظر البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران – ص٢٣٨.

الذى يولده هذا اللون من التكرار ولنا أن نضيف هنا ما يخلقه هذا النوع من التقطيع إلى العمل ككل من عمق فنى يخلق جوًا من الثراء الفنى والعمودية القارة التى تشيع فى العمل إيقاعا معهودا لموقع ملموس الأثر ولك أن تتأمل عطاء عمودية الإيقاع فى قول شوقى على الطويل مهنئا الأتراك بالانتصار فى الحرب العثمانية اليونانية:

ورحنا يهب الشـر فينـا وفيهم	وتـشمل أرواح القتـال وتجنب
كأنا أسود رابضـات، كأنهـم	قطيع بأقصى السهل حيران مذنب
كأن خيام الجيش فى السهل أينق	نواشز فوضى فى دجى الليل شزّب
كأن السـرايا ساكنات موائجـا	قطـائع تعطى الأمن طورا وتسلب
كأن القنـا دون الخيـام نوازلا	جداول يجـريها الظـلام ويسكب
كأن الدجى بحر إلى النجم صاعد	كأن السـرايا موجـه المتضرب
كأن المنايا فى ضميـر ظلامـه	همـوم بها فاض الضمير المحجب
كأن صهيـل الخيـل ناع مبشر	تراهـن فيها ضحكًا وهـى نحب
كأن وجوه الخيـل غـرًا وسيمة	درارى ليـل طلـع فيـه ثقب
كأن أنوف الخيل حرى من الوغى	كأن بقايـا النضح فيها طحـلب
كأن سنى الأبواق فى الليل برقة	كأن صداها الرعد للبرق يصحب
كأن نداء الجيش فى كل مذهب	من السهل جن جول فيه جُوب
كأن الوغى نار، كأن جنـودنـا	مجوس إذا ما يمموا النار قربوا
كأن الوغى نار، كأن الردى قرى	كأن وراء النـار حاتم يأدب
كأن الوغى نار، كأن بنى الوغى	فراش له فى ملمس النار مأرب[1]

اكاد أجزم أن عطاء هذا اللون من عمودية الإيقاع له فاعلية تماثل صوتى تستحدث نغما متجددا، ولنعلم أن حقيقة الأصوات المتتابعة تفضى إلى لون من التشاكل الصوتى العمودى المقيد بآلية مكانية متماثلة وهذا يحقق لونا من النغم مصدره التلاحق الصوتى العمودى المتكرر الذى يرمى بقصد أو بغير قصد إلى إحداث توازنات أو معادلات صوتية لها عطاؤها البين فى ذوى الحس المتميز، ولذا أنا لست مع من أخذ على شوقى إسرافه فى تكرار بنية بعينها فى شكل عمودى آلى إذ إن شوقى هنا أضاف للمعنى المراد بعدًا ثالثًا، فأن تتكرر بنية التشبيه بكأن إحدى وعشرين مرة فى خمسة عشر بيتا متتابعًا، بل ويتجدد مع عطائها الإيقاعى عطاؤها الدلالى فهذا إبداع من الشاعر عظيم، فضلا عن أنه ساقها فى إطار وصفى رائع فخلق جوًا من الملحمية المتماهية مع مشهد الحرب التى يؤرخ لها شوقى شعرًا، وجو الوصف يعطى شوقى المساحة الكافية لأن يولد من المعنى معنى ومن الإيقاع إيقاعًا ومن الصوت دلالة فله أن ينطلق وأن يعود ثم ينطلق

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦.

فيعود لنفس المرتكز الإيقاعى المتكرر لينقل لنا المشهد كاملاً بالصوت والصورة على السواء فيسكننا بذلك بؤرة الأحداث، وبعبقرية فنية نادرة، ولك أن تتأمل استدعاء التشبيه أمثاله فى ثلاثة الأبيات الأخيرة "كأن الوغى نار" الذى جعلها شوقى مرتكزا دلاليا صوتيا واتبعه بـ "كأن" التشبيهية التى فتحت الباب لكل ما يتعلق بالنار بصلة من مجوس أو آدب أو فراش، والأجمل من هذا كله قدرة شوقى على تكثيف هذا الكم من التشبيهات فى شكل فنى متعامد مضفراً بذلك خيوط لوحة فنية بديعة يخدم صدرها المتعامد عجزها المتقافى مماهيا بذلك بين صوت اللفظ وصوت النفس التى سكنت إبداعا فأثارت بتنغيماتها المضمونة المراد.

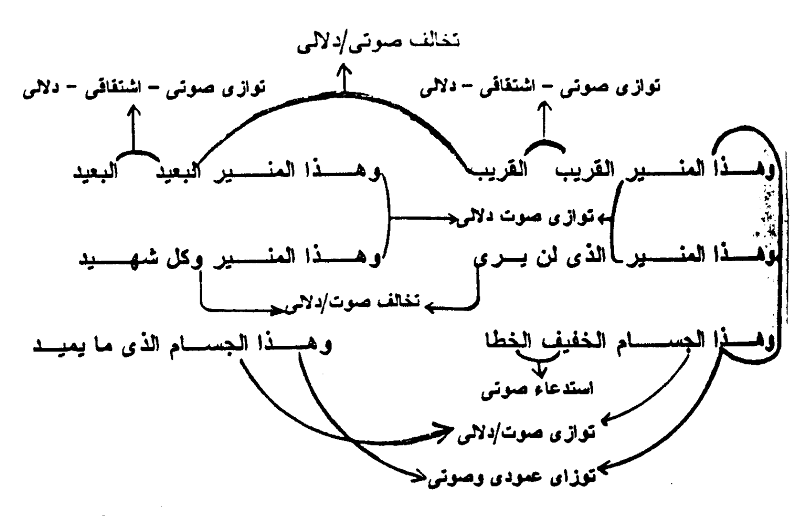
هذا وقد يقود التقطيع العمودى شوقى إلى لون من التراسل إيقاعى مستعملا بنى إيقاعية أخرى كالتكرار الأفقى أو التوازى المقطعى أو التراسل الاشتقاقى أو الاستنفار الصوتى كقوله على المتقارب.

وهذا المنير القريب القريب	وهذا المنير البعيد البعيد
وهذا المنير الذى لن يرى	وهذا المنير وكل شهيد
وهذا الجسام الخفيف الخطا	وهذا الجسام الذى ما يميد[1]

الكلمة المتكررة هنا تقوم فى النفس كل مرة تكرر مقاماً جديداً متنوعاً مختلفا عن غيره إذ يقوم الإيقاع النفسى دائما بتنغيم كلمة أو أكثر من كلمة أو جملة مماثلة للسياق العام، إذ كلما كان التكرار الكلمى أوقع فى النفس كان ذلك دالا على مكانة إيقاعها النفسى الذى وضعت نفسها بفضله، وبإملاء ذات الشاعر، فى التركيب، فشوقى يقابل بين مشهدى الغروب والشروق فى سفينة بحرية لذا وجب عليه أن يقابل، وأن يتناسب هذا التقابل مع تموجات السفينة فدارت لوحته بين تقارب وتباعد وبين رؤية وخفاء وبين خفة وثقل مصبوبا كل ذلك فى بنى تكرارية متماوجة ولك أن تتأمل الترسيمة الخطية التقابلية لهذه اللوحة:

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٧٨.



هذا وقد يلزم التعامد شوقى بتكرار صوت بعينه لحاجة غير صوتية كأن يكرر الفاء واقعة فى جواب الشرط ومحتلة لذاتها مواقع متباينة من البيت فينشئ بذلك تعامدا صوتيا مقابلا للتعامد الأول، وإن كان مختلف الارتكاز كقوله على الخفيف:

وإذا لقبوا قويـا إلها	فله بالقـــوى إليك انتهـاء
وإذا آثروا جميـلا بتنز	يه فإن الجمـــال منك حيـاء
وإذا أنشأوا التماثيل غرا	فإليك الـرموز والإيمـــاء
وإذا قدروا الكواكب أربا	با فمنك السنى ومنك السناء
وإذا ألهوا النبات فمن آ	ثار نعماك حسـنه والنماء
وإذا يمموا الجبال سجودا	فالمـراد الجـلالة الشماء

وإذا يعبد الملوك فإن المـــلك فضل تحبوبه من تشاء[1]

الفاء هنا اشتركت فى نظام التأليف النغمى العام، فهى، وإن جاءت لحاجة نحوية إلا أنها أصبحت متطلبا فارعا له فراغه الذى لابد أن تشغله فتعامدت فى الأبيات ولكن بلا هيمنة محلية بعينها، وعلى هذه الشاكلة من التقطيع أدار شوقى كثيرا من أشعاره بوعى الفنان المدرك عطاء هذا النوع فألزمنا بذلك أن نقف مدافعين عنه دفاع الواثق بفنه، المؤمن بعمق وعيه الإيقاعى.

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص١٨٠.

وقد لمحنا لدى شوقي تعامدا من نوع آخر وهو التعامد القائم في مستهل العجز لا في مستهل الصدر فقط ولهذا النوع ثراء إيقاعي خاص إذ يعد من الصعب إنشاؤه في هذه المنطقة من الكم الإيقاعي المجمل ولنطالعه في قوله على الهزج:

أخوكم في المواساة	وعرك الموقف النكد
وفي التضحية الكبرى	وفي المطلب والجهد
وفي الجرح وفي الدمع	وفي النفي من المهد
وفي الرحلة للحق	وفي مرحلة الوفد[1]

فهذا لون من التقطيع العمودي ينشئه شوقي مقابلا به تعامد الشطر الأول صانعا بذلك لونا من التراسل الإيقاعي الجميل، هذا وقد يقيمه في الشطر الثاني فقط صانعا له بذلك نوعا من الثقل الإيقاعي الممتع كقوله على الكامل:

هذا شباب الشعر يلمع ماؤه	من جدول العاصي ومن ديوانه
من كل قافية كأن رفيفها	من طل آذار ومن ريحانه
وكأن رنتها ونغمة شعرها	من طيره الصداح في أغصانه
هجر التكلف بيتها فكأنما	من قلبه بنيت ومن وجدانه[2]

وقد يعلق شوقي تقطيعه العمودي بدلالة بعينها كدلالة النفي في مثل قوله على الوافر.

وبالأذكار لم نخش الليالي	ولا بتنا على ضيم نياما
تقول لك العظام: دع الأماني	ولا تحفل بسيف غير فان
وليس بذي الفقار ولا اليماني	ولا المقهور رفعا واستلاما[3]

فلتعامد بنية النفي في مستهل الشطر الثاني إيقاع موسيقي ساحر وبخاصة في ظل تنوع قوافي القصيدة التي جاءت كلها على شكل مربعات لا تتفق فيها مجملة إلا قافية الشطر الرابع من كل بيتين. وقد يعلق شوقي تقطيعه العمودي في مستهل العجز بدلالة الاستفهام كقوله على البسيط:

سلوا غزالا غزا قلبي بحاجبه	أما كفى السيف حتى جرد القلما؟؟
واستخبروه إلى كم نار جفوته	أما كفى ما جنت نار الخدود أما؟؟[4]

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٤٥١.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٥٤٢.
[3] – الديوان – جـ٢ – ص١٧٩.
[4] – الديوان – جـ٢ – ص١٤٦.

وقد يعلقه بشرط كقوله على الوافر:

فكنت على حكومتها سراجا	إذا بسطت دجاها المشكلات
يزيد الشيب نفسك من حياة	إذا نقصت مع الشيب الحياة
وتملأك السنون قوى وعزما	إذا قيل السنون مثبطات

وعلى مثل هذه الشاكلة مضى شوقى يدبج شعره ويضع فيه ما يضع من نفثات أنينه وزفرات حنينة بل وتعدى ذلك فأنشأ لونا من التعامد غير مقيد لا بمقدار ولا بموقع ولا بتكتل إلا أن له صنع السحر مثل قوله على الهزج:

أرى الموت على الغبرا	هو الجامعة الكبرى
هو الدرب إلى الدنيا	هو الدرب إلى الأخرى
هو المجرى ونحن الما	ء من حاجاته المجرى
هو الأخذ هو الرد	هو النعى هو البشرى
هو السلوة والرا	حة والعبرة والذكرى
فإن لم يك غير المو	ت من عاقبة تدرى
ولا ما يمنع المو	ت ولا ما يصل العمرا
فإن شئت فمت عبدا	وإن شئت فمت حراً[1]

"قد تكون الكلمة المكررة بؤرة للإشارات الدلالية المنبثة عن تفرع الدلالات من خلال التركيز عليها كتيمة للتكثيف المعنوى، وهو ما يبعثها على التفرع فى سياق المجاورة، فتنزع هذه الكلمة إلى مماثلة الطارئ النفسى لدى الشاعر لمعطياتها التى يتم تكشيفها من خلال السبر، سبر معطيات الصوت فى الدلالة على المعنى"[2]

فكلمة الموت هنا هيمنت على بياض اللوحة وقفزت لكل موقع لها منه نصيب من كل بيت تكررت فيه منشئة بذلك تعامداً حراً يقابل تعامد ضمير الشأن "هو" الذى استغل لنفسه مستهلات التكتلات الكلية متراسلا مع ذاته صانعا لونا من التناغم المعبر إذ تباين معنويا فى كل استعمال وكأنه قرع يفضى إلى نغم دال، ناهيك عن دوران بنى لها طبيعة إيقاعية حادة سواء بالتوافق الصوت دلالى "الدرب – الدرب – المجرى – المجرى إن – إن – شئت – شئت – مت – مت" أو بالتخالف الصوت دلالى "الدنيا – الأخرى- الأخذ – الرد – النعى – البشرى – الموت – العمرا – عبدا – حرا" وعلى كل المسارات يبرز التكثيف كفاية

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٢٠٧.
[2] – من جماليات إيقاع الشعر العربى – د/عبدالرحيم كنوان – ص٢٦٠.

صوتية دلالية نوع بها الشاعر خطابه ليصل لهدف واحد يتفياه وينتظره الجميع وهو الإمتاع الفنى المؤثر.

ثانيا: التقطيع الثنائي:

أسماه القدماء الموازنة[1] وهو أن يقوم البيت على نوعين من المفردات المعجمية التى تتطابق تماما فى الشطرين تطابق تناسب بحيث يماهى تقطيع كل منها فى الشطر الأول تقطيع نظيره فى الشطر الثانى مناسبة تامة أو تقرب من التمام، وهذا اللون من ألوان التقطيع يعد الأوفى فى شعر كل من حافظ وشوقى إلا أنه مثل فى شعر الأخير ظاهرة تجدر بالدرس إذ أداره على جميع أشكاله إدارة الواعى البصير بمعطيات هذا اللون الذى يكشف الأبعاد الإيقاعية العميقة للبيت الشعرى من خلال ذلك التناسب بين شطريه وعلى شاكلته جاء من شعر شوقى قوله على المتدارك:

٢- حيران – القلب – معذبة	مقروح – الجفن – مسهده
٤- يستهوى – الورق – تأوهه	ويذيب – الصخر تنهده
٥- ويناجى – النجم – ويتعبه	ويقيم – الليل - ويقعده[2]

تشعر أن تماسكا قائما بين شطرى كل بيت، هذا التماسك يفضى إلى تناغم متراسل مصدره التناسب الحادث بين كلمات الشطرين والذى يكون له الدور الفاعل فى التوقيع الصوتى الجميل قصد ملاحقة المعطى النغمى التعبيرى الرائع، والأروع من كل ذلك التلاحق الإيقاعى المؤثر الكامن فى انسياب تفعيلة المتدارك انسيابا موسيقيا ساحرا مما يجعل للقصيدة ألقا تعبيريا إيقاعيا له أثر ممتع وعلى ذات الشاكلة قوله على مجزوء الرمل:

٣- أنت – إن – شئت – نعيمى	وإذا – شئت – شقائى
٥- وحياتى – فى – التدانى	ومماتى – فى – التنائى
٨- وكما – تعلم – حبى	وكما – تدرى - وفائى[3]

مثلت المقابلة هنا مؤشرا دلاليا يقيم التوازن ويعضده ويجعل من الموازنة أو التقطيع محط ثقل إيقاعى دلالى، بل وينشط مع أذن المتلقى ذهنه لفك شفرة التشكيل الكامنة فى اللوحة التى يشكو فيها شوقى آلام الهجر ولوعته الأمر الذى جعله ينغم حزنه بحزن ويجلل شجنه بشجن لينقل لنا حاليه وصلا وهجرا، إذ لا مراء أن الإيقاع ترجمان للمعنى،

---

1 - العمدة – ابن رشيق – جـ٢ – ص١٩، ٢٠.
2 - الديوان – جـ٢ – ص١١٢.
3 - الديوان – جـ٢ – ص٩٥.

والمعنى بدوره يتحول إلى إيقاع، وليس على ذات الشاعر المبدعة إلا أن تتلاعب بالمقدار الإيقاعى كيف تشاء تلاعبا بأذواقنا وإمتاعا لأحاسيسنا فانظر إلى سرعة الإيقاع فيما سلف من أبيات تشعر أن ضيق صدر البحر يسمح لشوقى أن يعدد الأبيات ذات التقطيع الثنائى إذ يستنفر احدها الآخر وصولا لنوع من الإمتاع الفنى المقصود، وقد يدور التقطيع بشكل افقى قائم على المقابلة أو الازدواج بشكل تعبيرى متوازن على شاكلة أقواله:

وانت خفـــوق والحبيب مباعد ... وانت خفوق والحبيب مدان[١]
إذا تبســـم ابدى الكون زينته ... وإن تنفس اهدى طيب ريحان[٢]
فلمست صدرى موجسا ومروعا ... ولمست جنبى مشفقا وضنينا[٣]
فـــلا هــــاروت رق لـــه ... ولا مـــاروت يـــرحمـــه
قضـــــاء الله نظـــرتـه ... ولطـــــف الله مبســـمه[٤]
مثل الحياة تحب فى عهد الصبا ... مثل الرياض تحـــب فى أذار[٥]
آفة النصح ان يكون لجاجـــا ... واذى النصح ان يـــكون جهارا[٦]
ضعفى وكم ابــلين من ذى قوة ... مرضى وكم افنين من عـــواد[٧]
فقريبة للحاضـــرين وليمة ... وبعيده للغـــابرين طعـــام[٨]
إن لم تكن للبائســين فمن لهم ... او لم تكن للاجئين فمن ترى[٩]
ولم تك جـور ابهى منك وردا ... ولم تك بابل اشهى شـــرابا
امن اكل اليتيـــم له عقـــاب ... ومن اكل الفقـــير فلا عقـابا[١٠]
فصـــبا الخلد كثير دائـــم ... وصبا الـــدنيا عزيز مختصر
راحلا فى مثـــل اعمار المنى ... ذاهبا فى مثـــل آجال الزهر
ونهـــار ليـــس فيه غبطة ... وليـــال ليس فيهن ســـمـــر[١١]
فإذا لقيت لقيت حيا بائسا ... وإذا رايت – رايت ميتا منكرا[١٢]

1- الديوان جـ٢ – ص١٦٠.
2- الديوان – جـ٢ – ١٥٩.
3- الديوان – جـ٢ – ص١٥٤.
4- الديوان – جـ٢ – ص١٤٩، ١٥٠.
5- الديوان – جـ٢ – ص١٣١.
6- الديوان – جـ٢ – ص١٢١.
7- الديوان – جـ٢ – ص١١٨.
8- الديوان – جـ٢ – ص٧٤.
9- الديوان – جـ٢ – ص٥٣.
10- الديوان – جـ٢ – ص١٢، ١٤
11- الديوان – جـ٢ – ص٤٢، ٤٣، ٤٤.
12- الديوان – جـ٢ – ص٥١.

وما بين الازدواج والمقابلة يدور هذا الشكل كثيرا فى شعر شوقى كله[1] ولا مراء فى أن له عطاء إيقاعيا ثرا، ويزيده التوافق المورفولوجى ثراء، بل ويحقق له لونا من الإمتاع الفنى المؤثر، ناهيك عن التلاحم الدلالى الذى يصنعه فى البيت موضع التوازن، وهذا ينعكس بدوره على المعنى وصولا إلى عملية التواصل الفنى التى تخلقها الإثارة التنغيمية القوية التى يلعب فيها التقطيع الثنائى دوراً فاعلا. وقد يقوم التقطيع أيضا لدى شوقى على شكل رأسى على شاكلة قوله:

الرءوس مائلة	فى الصدور تحتجب
والنحور قائمة	قاعد بها الوصب
والنهود هامدة	والخدود تلتهب
والخصور واهية	بالبنان تنجذب[2]

لعل لضيق مساحة المقتضب الإيقاعية تدخلا فى التمفصلات الإيقاعية التى أدار شوقى عليها موسيقى لوحته "فالرؤوس والنحور والنهود والخصور" "مائلة – قائمة – هامدة – واهية" توازن مورفولوجى رأسى عجيب يخلق إيقاعا عموديا رائعا، ويؤدى إلى نوع من التأثير الصوتى الحاد، فالبحر خفة لا تخفى وانسيابية لا يأباها الطبع القويم، ورقة تدركها الأذن المرهفة، وبالتراسل الصرفى جمال له فعل السحر ومن هذين يحدث الإمتاع، وهو ما يتغيا الشاعر وما يبتغى المتلقى، وعلى ذات الشاكلة قوله على مجزوء الكامل:

أين الأوانس فى ذراها	من ملائكة وحـــور
المترعات من النعيــم	الراويات من السرور
العاثـــرات من الدلال	الناهضات من الغرور
الآمـــرات على الولاة	الناهيات على الصدور
الناعمـــــات الطيبـا	ت العرف أمثال الزهور
الذاهـــلات عن الزما	ن بنشوة العيش النضير
المشـــرفات وما انتقل	ـن عن الممالك والبحـور[3]

فهذا لون من ألوان التقطيع الرأسى المسجوع الذى يصنع ازدواجا رائعا له فعل ساحر فى موسيقى العمل كلية، وعلى هذه الوتيرة من العطاءين الدلالى والتوقيعى دار

1- انظر صفحات ٤٨، ٦٠، ٧١، ٧٧، ٧٨، ٨١، ٨٧، ١٠٤، ١٣٥، ١٤٨، ١٥٧، ١٥٨، ١٧٠، ١٧٤، ١٨١، ١٨٢، ١٨٦، ١٨٧.

2- الديوان – جـ١ – ص٦١.

3- الديوان – جـ١ – ص٣٤١، ٣٤٢.

التقطيع الثنائى بغزارة فى جميع أعمال شوقى الشعرية فأثبت أن وراء هذا الإمتاع رجلا يعرف للإيقاع بقدر ما يعرف للنظم من قيمة.

ثالثا: التقطيع الرباعى:

وهو لون من التقطيع الداخلى القائم على تقسيم البيت لأربع وحدات صوتية تتوافق صوتيا وتقطيع تاليتها وقد تتخالفان صوتا وإن اتفقتا بنية، وقد تتوافق جميعها صوتا وبنية، وقد يتوافق ثلاثة منها مخالفين القافية النهائية، وقد لا يحدث اتفاق على الإطلاق بينما يقوم اتفاق من نوع آخر وهو التوافق والسكتات العروضية وعلى كل فإن لهذا النوع من التقطيع عطاء إيقاعيا لا يخفى سواء أوقع بالتخالف أو بالتوافق إذ إن به انسيابية وتموجا موسيقيا فاعلا لا شك فى التنغيم الباطن للبيت الشعرى ولك أن تتأمل قول شوقى على المتقارب.

١- فلا هو خاف / ولا ظاهر — ولا سافر لا / ولا منتقب

ــــ ب / ــــ جـ — ــــ د ــــ أ

فعولُ –فعولن – فعولن – فعل — فعولن – فعولن – فعولن - فعل

٢- وليس بثاو / ولا راحل — ولا بالبعيد / ولا المقترب[1]

ــــ ب / ــــ جـ — ــــ د ــــ أ

فعول – فعولن – فعولن – فعل — فعولن – فعولن – فعولن - فعل

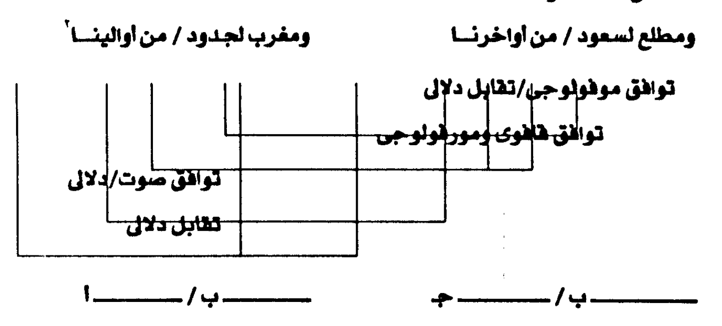
تعددت مصادر الموسيقى فى هذين البيتين إذ حدث أن توافقت معظم بناها مورفولوجيا إضافة إلى التركيز على بنية التكرار التى استعمل فيها شوقى حرف النفى "لا" استعمالا واعيا فأداره فى مستهل التكتلات المتتابعة فزاد من عطاء التراكيب الصرفية المتعامدة والدائرة على مسارين أفقى ورأسى، فضلا عن توافق التقطيع مع التقسيم العروضى وتناغمها مع انسيابية تفاعيل المتقارب التى صنع تقافزها وتوافقها لونا من الثراء الإيقاعى المميز وعلى نفس الشاكلة من العطاء الإيقاعى قوله على البسيط.

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٤٨.



على الرغم من عدم حدوث التوافق على المسارات جميعها، الصوتى أو الصرفى أو العروضى، إلا أن بالبيت انسيابية نغمية أساسها جمال التقطيع الناجم عن ارتباط التكتلات دلاليا أولا واستغلال حرف الشرط لو لمواطن ارتكاز إيقاعية دلالية رائعة وعلى ذات الشاكلة من العطاء قوله:



لقد قام فى البيت تقطيع رباعى رائع توافقت فيه قافيتان داخليتان فى مقابل القافية الأخيرة، بل وتراسلت فيه البنى على المسارين الصوتى والمورفولوجى فضلا عن عطاء بنية المقابلة ذات العمق الدلالى المؤثر لتخرج لنا هذا البيت هذا الإخراج الصوت دلالى الرائع وعلى ذات الشاكلة قوله على المتقارب:

وفيها اللـــواء / وفيهـــا المنـــا ر / وفيها التبيع / وفيها النبى[3]

ب ج - د أ

مصدر الجمال النغمى فى هذا البيت هو التقطيع لا غير، فنحن إذا أغفلنا عطاء تكرار شبه الجملة "وفيها" سنجد أن شوقى قطع البيت تقطيعا عفويا بدليل تدخل بنية التدوير التى شطرت تفعيلة الشطر الأول الأخيرة لتحدث لونا من الاسترسال النطقى الذى يضرب بسكتة التشطير عرض الحائط لهثا وراء تمام التكتل الذى يتم بتمام الكتلة المقطعة وعلى ذات الشاكلة قوله:

1- الديوان – جـ١ – ص١٥١.

2- الديوان – جـ١ – ص١٤٨.

3- الديوان – جـ٢ – ص٢٠.

لسـان البلاد / ونبض العبـا	د / وكهف الحقوق / وحرب الجنف[1]
فعولن – فعولن – فعولن – فعـل	فعولن – فعول – فعولن – فعل
ـــ ب ـــ ب	ـــ جـ ـــ أ

لقـد أورد المحقـق هـذا البيـت مـدورًا علـى شـاكلة اثباتنـا إيـاه، ولكـن التقطيـع العروضى يظهر عكس ذلـك فليس البيـت مـدورًا، ولا يجـوز فيـه التـدوير علـى مـا نـرى[2] ومصدر العطاء الإيقاعى فيه توافق قـافيتى التكتلين الأولـين أولا، ثـم التوافـق العروضـى بين التكتلات الأربعة ثانيا مما يسفر عن المشاركة الفاعلة للتقطيع الرباعى فـى موسيقى الداخل ويشبهه فى العطاء قوله:

فإن السعادة / غير الظهو	ر / وغير الثراء / وغير الترف[3]

لقد ساعد التكـرار هنـا التقطيـع فـى التشـكيل الإيقـاعى لهـذا البيـت فمـثلا معـا حضورا يعضد حضور التقافز الإيقاعى والرشاقة الموسيقية لوزن المتقـارب ذى الانسـيابية الخاصة. هذا وقد يقوم التقطيع الرباعى على استقلال تكتل يوازى تفعيلة عروضـية فـى مقابل تكتل آخر يوازى تفعيلتين أو ثلاث على شاكلة قوله على الخفيف:

ففراق / يكون فيـه دواء	أو فراق / يكون فيــه الداءُ[4]
فعلاتن / متفعلن – فعلاتن	فاعلاتن / متفعلن - مستفعل

استقل الجزءان الأولان من التقطيع بكلمة واحدة وتكتل عروضى واحـد فصنعا بذلك ثراءً صوتيا حادًا تراسل مع ثراء التوافق الكائن فـى أصـوات وتوافقـات التقطيعـتين الأخريين اللتين تراسلتا أيضا وزنا وصوتا على السواء لتؤكدا معا عطاء التقطيع الإيقاعى، ناهيك عن عطاء التقابل الدلالى المتجانس صـوتيا الكامن فـى كلمتـى "دواء والـداء" اللتين مثلتا بؤرة التباين الوحيدة فى دلالة البيت الكلية ومثله فى العطاء قوله على البسيط:

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٦٢.

[2]- لقد أسقطنا هذا البيت وهو وأمثاله من أبيات من إحصاءاتنا للأبيات المدورة فى شعر شوقى لأننا لا نرى فيه بالتقطيع تدويرا وعلى شاكلته البيت الذى يليه.

[3]- الديوان – جـ٢ – ص٦٢.

[4]- الديوان – جـ٢ – ص٩١.

الليل ينهضنى / من حيث يقعدنى	والنجم يملأ لى / والفكر صهبائى[1]
مستفعلن فعلن – مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن – مستفعلن فعلن
ـــ ب / ـــ ب	ـــ جـ / ـــ أ

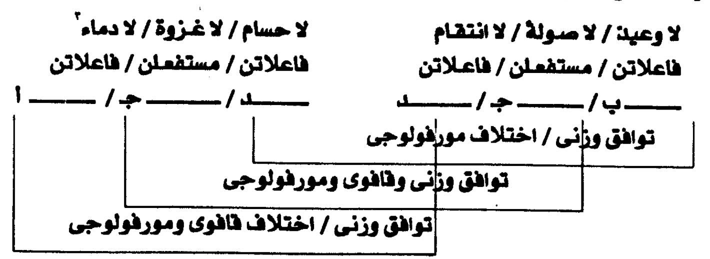
اجل هناك تقطيع رباعى اسفر عن انسجام إيقاعى جميل، وهناك توافق قافوى داخلى بين التكتلين الأولين نجم عن تناغم صوتى داخلى ولكن يبقى جمال التركيب وروعة الصياغة من وراء كل ذلك إذ تطلع شوقى من وراء تعبيره إلى الإتيان بنمط مائز تتلقاه الأذن الواعية باستحسان تستريح له النفس فعبر عن دخيلته التعبير الهادئ المتماهى وذات أمضها الإحساس وأرق أم سويدائها الفنى فأبدت التعبير على ما نرى من الجمال مؤكدة أن من وراء ما نرى عطاءً من نوع آخر له أثره البين فى التعبير الشعرى عامة هذا وقد ينقاد شوقى للتقطيع تأكيدا لصورة فنية يريد تأكيدها كقوله على الكامل:

كالتبر افقا / والزبرجد ربوة	والمسك تربا / واللجين معينا[2]

وعلى هذه الدرجة وغيرها دار عطاء التقطيع الرباعى فى شعر شوقى كله على معظم الأبحر التى استعملها ليؤكد مدى وعى شوقى بأهمية هذا اللون فى إثراء موسيقى شعره.

رابعا: التقطيع السداسى:

يكمن إبداع هذا اللون من التقطيع فى تراسل وحداته صوتيا إذ يصحب ذلك التراسل عمق إيقاعى مبتدع، بل ويخلق فى العمل جوا من الموسيقى ذات البعد المعنوى المؤثر، وينم فى ذات الحين عن وعى الشاعر بمعطيات التقطيع عامة وإدراكه لمدى ما يضفيه هذا اللون على العمل من حيوية ورشاقة ولك أن تتأمل قول شوقى على الخفيف:



---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٩٤.
[2]- الديوان – جـ٢ – ص١٥٤.
[3]- الديوان – جـ١ – ص١٨٣.

إن العطاء الإيقاعي الأول في هذا البيت كمن في تكرار حرف النفي "لا" في مستهلات التكتلات المتراسلة، ثم في توازيها مع تفاعيل الخفيف المتباينة، هذا إضافة إلى التراسلين المورفولوجي والقافوي الحادثين بين كافة التكتلات مما أثرى الموسيقى الداخلية للبيت وجعلها تبدو حية ثرية العطاء محمودة الأثر وعلى ذات الشاكلة من تراسل البنى قوله على الكامل:

متصوبا / متصعدا / متمهلا	متسرعا / متسلسلا / متعثرا[1]
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

إن بهذا البيت نغما بينا جاء أولا من التوافق المورفولوجي الرائع بين جميع التكتلات، وثانيا من توازيها مع تفعيلة الكامل التامة التي خلت من الزحافات كلها، وثالثا من التنغيم الناجم عن التنوين المتوج لكل تكتل وكأنه القاسم المشترك الذي يزيد العطاء الإيقاعي للبيت كله، فضلا عن التماوج الدلالي للتكتلات التي يتماهى وتموج الماء الذي يصوره شوقي في شتى حالاته هذا وقد يأتي شوقي بتقطيعه السداسي من باب التفصيل على شاكلة قوله:

نظرة / فابتسامة / فسلام	فكلام / فموعد / فلقاء[2]

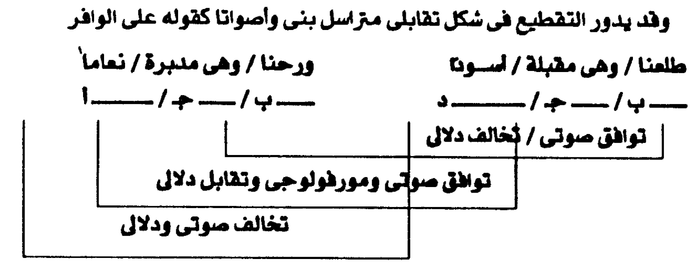
لعل السر في جمال هذا البيت وسهولة حفظه، بل وما يكتنفه من هدوء إيقاعي وجمال صوتي يكمن في تماسك معطياته الدلالية وحسن ترتيبها وصبها في شكل متقافز يسلم بعضه بعضا في لون من التراسل الدلالي القائم على التفصيل المنطقي الذي يصور مراحل الحب الست تصويراً دقيقاً، هذا وقد يحدث التوافق صوتيا وصرفيا مع بنى متباينة المقادير على شاكلة قوله على السريع:

كم بدور / ودعت / يوم النوى	وشموس / شيعت / يوم الرحيل[3]
فاعلاتن — فاعلن / مستفعلن	فعلاتن — فاعلن / مستفعلان

كم بدور	ودعت	يوم النوى
توافق صرفي وعروضي	توافق صوتي ودلالي وعروضي	توافق دلالي وعروضي
وشموس	شيعت	يوم الرحيل

1- الديوان – جـ١ – ص٨٦.
2- الديوان – جـ١ – ص٨٦.
3- الديوان – جـ٢ – ص٦٨.

وقد يدور التقطيع فى شكل تقابلى متراسل بنى وأصواتا كقوله على الوافر



وقع التقطيع هنا فى شكل تقابلى متراسل الأصوات متباين الدلالات ليصنع مع التناغم الإيقاعى لونا من الإثارة الذهنية القائمة على التخالف المعنوى الذى يزيد الدلالة عمقا والإيقاع وضوحا ويجعلنا نحكم واثقين بمدى وعى شوقى بأهمية استغلال عطاء الموسيقى الداخلية للهيكل الإيقاعى العام للعمل، هذا وقد يقوم التقطيع السداسى على التوازن على شاكلة قوله:

ترك النفوس / بلا علم / ولا أدب　　　ترك المريض / بلا طب / ولا آس[2]

فتأمل التوازنات

ترك النفوس	بلا علم	ولا أدب
ترك المريض	بلا طب	ولا آس

كل هذا، ومثله فى ديوان شوقى ينم عن شخصية إيقاعية من طراز رفيع تنسجم مع ذاتها فتبدع نوعا من التناغم رفيعا يتساوق والنفس الباحثة عن المتعة الفنية فى شتى مواضعها وبشتى صورها.

---

[1]- الديوان – جـ – ص

[2]- الديوان – جـ٢ – ص٦١.

ثانيا: الظواهر الخاصة:

١- التقطيع غير المشروط

وهذا لون من التقطيع غير المقيد بكم بعينه، وغير المعنى، فى الوقت ذاته، بتمام المعنى ولا بكم العروض، وهو بهذا قد يقوم على نوع من التقفية الداخلية، وقد يشيع عنها مخالفا بذلك ما سلف من ألوان تقطيع مشروطة ولكن لهذا النوع من التقطيع، على الرغم من كل ماسبق من خصائصه، أثر بين على موسيقى الشعر وبخاصة أنه دار فى شعر شوقى بكثرة تمثل ظاهرة حقيقة بأن ينظر إليها وقد جاء هذا النوع من التقطيع على عدة أشكال نجملها فيما يلى:

أ- الصدور المقسمة:

نقول: إن الشاعر يحاول بهذا اللون من التقطيع خلق نوع من التكثيف الإيقاعى فى مستهل البيت ليقابل به موسيقى العجز دائمة الثراء، إن لم يكن بملمح بديعى فبالقافية وما يرصف لها، وهذا التكثيف الإيقاعى الذى يخلقه الشاعر فى صدر أبياته يضفى على الأبيات ثراء تنغيميا له خصوصيته لا شك وعلى مثل هذه الشاكلة قول شوقى على الطويل:

وباك / ولا دمع / وشاك / ولا جوى	وجذلان يشدو فى الربى ويشيد[١]
ـــ ب/ ـــ جـ/ ـــ ب/ ـــــ د	ـــــــــــــــ أ
فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن	ـــــــــــــــ

لقد دار تنغيم الصدر على محاور عدة يعد التقسيم أولها، ثم يأتى التراسل الصوتى القائم على الجناس أولا ثم التقافى ثانيا بين كلمتى "باك وشاك" ثم التوازى بين البنى المقسمة وبين تفاعيل الطويل المزدوجة فضلا عن دوران حرف العطف الواو وحرف النفى لا فى مرتكزات لها تموقعها الإيقاعى الهام، ينضاف إلى كل ذلك تنغيم التنوين المجلل لكل تكتل مما يصنع بالصدر نغما خاصاً يوازى جمال نغمة القافية بل يفوقها وقد لا يتماشى التقسيم مع تفاعيل البحر ولكن يظل له جلاؤه وحضوره وعلى وتيرة ذلك أقوال شوقى على البسيط:

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص١١٠.

ما الخيزران؟/وما ابناها؟/وماوهبا؟؟ وما زبيدة بنت الجـــود والباس؟[1]
ذكرت مصر/ومن أهوى/ومجلســـنا على الجزيرة بين الجسر والنهر[2]
عفت/وعف الهوى فيها/وفـــاز بها عف الإشارة والألفــاظ والنظر[3]

فى ثلاثـة الأبيـات السابقة هنـاك تقطيـع يشمل الصـدر ولكنـه خـلا تمامـا مـن التقافى الداخلى أو التوازى العروضى ليعطينا دلالة واحدة وهى قدرة التقطيع بذاته على العطاء الإيقاعى سواء فى الأبحر متداخلة التفاعيـل أو موحـدتها كالرمـل مـثلا الـذى قـال عليه:

نصفه طيرٌ / ونصف بشر يا لها إحدى أعاجيب القضاء
رائع مرتفعا / أو واقعا أنفس الشجعان قبل الجبناء
يا شباب الغد / وابناى الفدا لكم أكرم وأعزز بالفـــداء[4]

وكذلك قوله على الكامل:

فازورّ غضبانا / وأعـرض نافرا حالٌ من الغيد الملاح عرفته
فى كل رابيـة / وكل قـــرارة تبر القرائح فى التراب لمحته
أنتم وصاحبكم / إذا أصبحتم كالشهر أكمل عدة موقـوته[5]

وقد وقع هذا اللون من التقسيم، وبخاصة فى الصدور، مـع الكامـل كـثيرا جـدا،[6] هذا وقد يقوم التقسيم على لون من التجنيس فى مستهل الكـم أو فـى عجـزه علـى شـاكلة قوله على الخفيف مثلا:

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٦٠.
[2]- الديوان – جـ٢ – ص١٢٥.
[3]- الديوان – جـ٢ – ص١٢٦.
[4]- الديوان – جـ١ – ص٤٣، ٤٤.
[5]- الديوان – جـ١ – ص٦٥.
[6]- انظر صفحات ٧٠، ٧١، ٧٣، ٨٨، ١٢١، ١٢٣.

نازلات / فى سيرها / صاعدات / كالهوادى يهزهن الحداء[1]

ـــ ب / ـــــ جـ / ـــــــ ب ـــــــــــــــــــــ أ

فاعلاتن / مستفعلن / فاعلات ـــــــــــــــــــــ

حدث هنا توافق مع تفاعيل الخفيف أولا، ثم تقاف بين نازلات وصاعدات يعضد هذا التقافى لون من التوازن المورفولوجى أولا ثم من التقابل الدلالى ثانيا مما أضفى على الصدر لونا من الحيوية التنغيمية المؤثرة وعلى ذات الوتيرة قوله على الطويل:

خنون إذا غاصت / غدور إذا طفت ملعنة فى سبحها وسراها[2]

ــــــــ ب / ــــــــ ب ـــــــــــــــــــــ أ

فعولن مفاعيلن / فعولن مفاعلن ـــــــــــــــــــــ

تجد أن "خنون" وقفت موازية لـ "غدور" و "إذا" وازت "إذا" وكذلك وقفت كل من "غاصت ووقفت" خاتمتين للتكتلين بلون من التقافى المهموس المجلل لدلالتين متقابلتين مما خلق جوا من الإيقاع الدال والممتع فى نفس الحين، هذا وقد يأتى التقسيم موازيا لتفاعيل البحر الموحد كقوله على الكامل:

سكينه / ويمينه / وحزامه والصولجان، جميعها آثام[3]

ـــ ب / ـــــ ب / ـــــــ ـــــــــــــــــــــ أ
ب

متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن ـــــــــــــــــــــ

توافقت هنا أطراف الكتل المقسمة وتوازت فى نفس الحين مع تفاعيل الكامل فأصبحت كثافتها رامزة إلى آليات النغم المنضافة إلى الإيقاع الوزنى بغية استحداث إيقاع داخلى يناظر فى فاعليته الإيقاع الخارجى ويتوزع بأفقية صوتية متراسلة بشكل بديع – وهناك أمثلة تتداخل فيها التكتلات مع التفاعيل فى نفس الوزن كقوله:

يا من أحب / ومن أجل / وحسبه فى الغيد منزلة يجل ويعشق[4]

وكذلك قوله:

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص١٧٠.
[2]- الديوان – جـ١ – ص١٦٤.
[3]- الديوان – جـ١ – ص٣٨٨.
[4]- الديوان – جـ١ – ص٤٨٤.

لعلاك يا مطران / أم لنهاك / أم / لخلالك التشريف والإكرام[١]

وجمال إيقاع الصدر المقسم يكمن فى آلية الدهشة والتكثيف النغمى الذى يحدثه فى مستهلات الأبيات موازية فى عطائها ثراء إيقاع قافية الختام التى تبدو قارة فى كل أبيات القصيد العربى، وهذا ما دفعنا إلى محاولة استبيان عطاء مثل هذا اللون من التقسيم الذى لم يأت بندرة فى شعر هذا الرجل.

ب- الأعجاز المقسمة:

الأعجاز فى الأساس هى محال التكثيف الإيقاعى إذ بها المقاطع المتقافية على مدار القصيدة وبها دائما يكثر الترصيف الصوتى لقافية الختام تلك التى تصنع بدورها للقصيد العربى دويا خاصا، وهذا اللون من التقطيع يترك أثره فى هيكل العمل كله حيث يفرض وجوده فى أى بيت، أو فى أبيات متتالية إيقاعا إضافيا يضاف إلى الوزن الموحد والقافية الموحدة فيساعد بذلك على تحقق ثراء وثقل موسيقيين يتركان أثرهما الفاعل مع القافية الختامية مما يمتع القارئ ذا الحس المرهف ويدع نفسه على غير ما وجدها فى درجة الإحساس وعلى شاكلة هذا اللون قول شوقى على الكامل:

جارى النزيل وسابقيه إلى الغنى وإلى الحجا / وإلى العلا / والسؤدد[٢]

ـــ ب / ـ ب / ــ أ

متفاعلن – متفاعلن – مستفعلن

لعل تفعيلة الشطر الأول الأخيرة هى مبعث الإثارة التنغيمية والدلالية على السواء إذ أضحت مرتكزا صوتيا بدأ يعلو مع مستهل الشطر الثانى بتكتلين متراسلين صوتيا "وإلى الحجا – وإلى العلا" ومتوازيين توازيا تاما مع تفاعيل الكامل ذات الرحابة الإيقاعية الفاعلة ليقوما معا معضدين لقافية الختام ومثريين لإيقاع العجز بشكل تنغيمى مقسم بآلية خاصة وعلى ذات الشاكلة قوله على الرمل:

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص٥٤٣.

[٢]- الديوان – جـ٢ – ص٤٠.

لامه الناس، وما أظلمهم   وقليل / من تغاضى / أو عذر[١]

فعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

فمبعث النغم هنا هو التوازى مع تفاعيل الرمل ذات الانسيابية التنغيمية الخاصة والتى يعد التنوع ما بين السكون والحركة مبعثها وأساسها المحرك لفاعليتها ولك أن تتأمل توازى التكتلات مع التفاعيل المزدوجة كقوله على الطويل:

ولم أخل من وجد عليك ورقة   إذا حل غيث / أو ترحل غيث[٢]

ـــــــ ا / ـــــــ ا

فعولن مفاعلين — فعولن مفاعل

"حل — ترحل" تقابل دلالى جاء مجللا بتجنيس صوتى رائع، ثم اختتم التكتلات بترديد صوتى تام ليصنع به شوقى بالبيت نغما خاصا يضفى على العجز عمقا إيقاعيا له سحر إيقاعى خاص وعلى نفس الشاكلة من العطاء قوله:

إذا لم يكن للمرء عن عيشة غنى   فلا بد من يسر / ولا بد من عسر[٣]

فعولن — مفاعيلن / فعولن - مفاعيلن

هنا تلاقحت كتلتا "لابد من" مع بعضهما البعض بينما وقفت كلمتا "يسر وعسر" متقابلتين دلاليا متلاقيتين صوتيا لتؤكدا ثراء التجنيس المتطابق وتصنعا للعجز ثراء إيقاعيا جميلا، وكذلك قوله على الوافر:

فقلنا الشمس فيها أم نضار   وياقوت / ومرجان / ودرُ

مفاعلتن — مفاعلتن - فعولن

جهات أم عذارى حاليات   وماء أم / سماءٌ أم / نبات[٤]

مفاعلتن — مفاعلتن - فعولن

إن بعجزى البيتين خفة لا تخفى على ذى الحس المرهف مصدرها حسن التقسيم الحادث بهما والتوازى مع تفاعيل الوافر ذات الرشاقة الإيقاعية التى يؤكدها الاستعمال وعلى ذات الشاكلة من التقسيم قوله أيضا على الوافر:

---

[١] - الديوان – جـ٢ – ص٤٣.

[٢] - الديوان جـ٢ – ص١١٠.

[٣] - الديوان – جـ٢ – ص١٢٣.

[٤] - الديوان – جـ١ – ص٩٩، ١٠٠.

كأن مآزر العين انتسابا   زهوز / لا تشمُ / ولا تمسُ[1]

وكذلك على الخفيف:

وأطاعته فى الإله شيوخ   خشع / خضع له ضعفاء[2]

فبنية التكرار فى عجز البيت الأول وبنية التجنيس فى عجز البيت الثانى هما باعثا التناغم الإيقاعى فى العجز ومناط الارتكاز الصوتى فيه، هذا وقد ينشئ الشاعر بالتراكيب المتعامدة تقسيما خاصا متقافيا مع بعضه البعض تقافيا صوتيا جميلا كقوله على المجتث:

روحى ولذة عينى   عوزته بالحسـين

سلالتى من على   ولدتـه مرتين

احببته كأبيه   وزدتـه حبتـين[3]

ــــ ب ــــ ا

متفعلن - فاعلاتن

التقطيع هنا خلق جواً من المرح الناجم عن الرشاقة الإيقاعية والتلاقح الصوتى الناشئ بين البنى المتقافية تقافياً متعامداً له صنع السحر بموسيقى العجز التى أضحت بقصد أو بغير قصد مناط تركيز من قبل الشاعر وعلى هذا النحو من التكثيف الإيقاعى دار تقسيمه أعجاز أبياته مؤكداً عطاء هذا اللون من التقطيع.

جـ- التقطيع الثلاثى:

وهذا اللون من التقطيع يقوم على تجزئة البيت الشعرى إلى أجزاء ثلاثة غير مقيدة بوزن ولا بمقدار إيقاعى، وإنما يكون تابعا لتمام الدلالة، ولكنه ينشئ فى النفس نوعاً من التوازن والاعتدال مما يشعرها بإيقاعية تنغيمية هادئة وعلى هذا النوع قول شوقى على الكامل:

فرأيت صفوى جهرة / وأخذت أنسى   يقظة / ومناى لبث حضرا[4]

ــــ ب ــــ ب ــــ ا

"متفاعلن – متفاعلن"-"متفـاعلن- متفاعلن"-"متفاعلن – متفاعلن"

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص١١١.

[2] - الديوان – جـ١ – ص١٨٣.

[3] - الديوان – جـ٢ – ص٢٤١.

[4] - الديوان – جـ١ – ص٨٦.

لقد تكتلت تفاعيل الكامل ذات الرحابة الإيقاعية الطبيعية هنا مع المقادير المقطعة وتلاقحت مع بعضها بقافيتين وسيطتين متراسلتين فى مقابل قافية الختام مما جعل للبيت دورانا تنغيميا خاصا أشحنا فيه عن سكتة ما بين الشطرين وحدث الوصل نطقا دون الشعور بالنشاذ الإيقاعى نتيجة لالتحام تفعيلة الوسط على المستويين الدلالى والإيقاعى على أنه ليس شرطاً فى التقسيم الثلاثى أن يكون هناك توافق دائم بين الكتل المقسمة وبين مقادير الأوزان ولك أن تتأمل قول شوقى على الكامل أيضاً.

الغيم فيه كالنعام / بدينة   بركت / وأخرى حلقت بجناح[1]

فالتقسيم هنا يجعل الدلالة هى الأساس الذى تتم به البنى المتراسلة، والتباين حادث هنا بين الكتل الوزنية وبين السكتات الدلالية، ومن وراء هذا التباين نوع من التناسق الدلالى البديع الذى زاده ثراء التقطيع غير المشروط، وعلى غرار ذلك قوله أيضا على مجزوء نفس الوزن:

رضن التجارة / والسيا سة / والشئون الأخريات
ـــ ب / ـــ ب ـــ أ
بغـداد / دار العالما ت / ومنزل المتأدبـات[2]
ـــ ب ـــ أ ـــ أ

نجد أن شوقى قد أقام قافيتين فى البيت الأول تقابلان قافية الختام فى حين أنه راسل بين قافية البيت الثانى الثانية وبين قافية الختام فى نوع من التنويع الداخلى الذى يثرى به إيقاع الداخل بقصد أو بغير قصد، ويقف التقطيع من وراء كل ذلك مصدرًا لإيقاع داخلى متراسل العطاء. هذا وقد يقوم التقطيع الثلاثى فى جزء من البيت فيحدث لونا من النغم المؤثر كقوله على المتقارب:

نجئ أبى الهول- آن الأوا   ن / ودان الزمـان / ولان القدر[3]
ـــــــ   ب / ـــــ ب / ـــــ أ

لك أن تتأمل عطاء الجناس الحرفى الرائع بين الأفعال "آن – دان – لان" بامتداداتها الرائعة ونونها المنغمة والتراسل التقفوى الأحد ثراءً بين كل من "الأوان –

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٧٢.
[2]- الديوان – جـ٢ – ص٢٥.
[3]- الديوان – جـ١ – ص١٦٩.

والزمان" فضلا عن ثراء التقطيع الذى يحدث بالبيت رشاقة توقيعية لها احترامها، وإذا أردنا تبين جمال توقيع التقسيم الثلاثى دون التقيد بمقدار بعينه فلنا أن نطالع ما قطع من أبيات فى فريدته "دار العلوم" التى من بين أبياتها قوله:

٥-	وارى العلم كالعبادة / فى أبـــ	عد غـاياته إلى الله / أدنى
٩-	أنت كالشمس رفرفا / والسماكـــين رواقا / وكالمجرة صحنا	
١٧-	علمـــوا بالبيان / لا غرباء	فيه يوما / ولا أعـاجم لكنا
١٨-	فتية محسـنون / لم يخلفوا العلـ	ـم رجاءً / ولا المعلم ظنـا
٢١-	ناد دار العلوم إن شئت / يا عـا	نش / أو شئت نادها يا سكينا
٣٠-	لا الغنى فى الرجال ناب عن الفضـ	ـل / وسلطانه / ولا الجاه أغنى
٤١-	أسرة الشاعر الرواة / وما عنـــوه / والمرء بالقريب معـــنى	
٤٦-	لا تنادوا الحصون والفن/وادعوا العلـ	ـلم ينشئ لكم حصونا وسفنا
٤٨-	وصحبناه كالغبـــار / فلا رجـ	ـلا شددنا / ولا ركابا زممنا
٥٠-	كم نباهى بلحد ميت / وكم نحـ	ـمل من هادم / ولم يبن منا[١]

تلاعب شوقى فى هذا التقطيع بالمقادير التنغيمية فأنشأ إيقاعاً داخليا مصدره التقطيع الذى اعتبر المعنى فى المقام الأول فصنعت سكتاته نغما له أثره فوردت، على ما رأينا، سكتات معنى لها دورها الإيقاعى البين، فضلا عن بنية التدوير التى زادت الكتل انسجاما وأعطتها لونا من التماسك الدلالى الإيقاعى المؤثر لتؤكد فعل هذا اللون من التقطيع غير المشروط فى إيقاع الداخل.

د- التقطيع الحر:

ونعنى به ذلك اللون من التقطيع غير المقيد بعدد معين ولا بشطر معين ولا بمقدار معين، إنما هو قد يأتى رابطا بين الصدر والعجز، وقد يتباين مقداره فى الشطرين، وقد تتوافق فيه السكتات الدلالية مع التراكيب الوزنية، وقد لا تتوافق، والمهم فيه أنه يضيف للإيقاع العام لونا من الثراء وبشكل خارج عن كل توقع إذ إن حرية وقوعه تمنحه صلاحية التلاعب بمعطيات التنغيم الداخلى للبيت ومن أمثلته قول شوقى على البسيط:

هاتوا الرجال / وهاتوا المال / واحتشدوا ... رأيا لرأى / ومثقالاً لمثقال[٢]

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص٥٧٠ : ٥٧٣.

[٢]- الديوان – جـ٢ – ص٧٠.

التقسيم هنا خماسى المقدار، زاد عدم التوقع توقيعه جمالا، واضاف التكرار الكائن بين "هاتوا وهاتوا" "رأيا لرأى" "مثقالا لمثقال" والتقافى الكائن بين "الرجال والمال" ختامى التكتلين الأولين، اضاف كل ذلك لإيقاع البيت ثراء تنغيميا خاصاً دون البحث عن تواز عروضى أو تواز تقطيعى وعلى ذات الشاكلة قوله على الطويل:

وقامت لديهـــا الطير شتى / فآنس **بأهل / ومفقود الأليف وحيد**
ومن عبث الدنيا / وما عبثت سدى **شببنا / وشبنا / والزمان وليد**[١]

نجد أنه إلى جانب عطاء الجناس والتضاد، حدث لون من التنغيم الناتج عن حسن التقسيم هذا الذى لم يؤطر نفسه فى إطار كتلى محدد فجاءه الثراء وجلله بدلالة خاصة تشعرها الأذن قبل النفس، وكذلك قال على الخفيف:

قلن: نبكيه / قلت: هاتى دموعا **قلن: صبرا / فقلت: هاتى اصطبارا**[٢]

وكذلك على البسيط:

ذكرت مصر / ومن أهوى / ومجلسنا **على الجزيرة / بين الجسر والنهر**[٣]

واعتقد أن فى بساطة التركيب وحسن الترصيف وجمال التنغيم الناجم عن حرية التقطيع ما يغنى عن التعليق على جمال تراسل بنى هذه الأبيات.

هذا وقد تفرض التقطيع بنية كبنية العطف على شاكلة قول شوقى على الكامل:

المشترين الله بالأبناء / والـ **أزواج / والأموال / والأعمار**[٤]

وقوله على البسيط:

آمنت بالله / واستثنيت جنته / **دمشق روح / وجنات / وريحان**
شيدوا لها الملك / وابنوا ركن دولتها/ **فالملك غرس / وتجديد / وبنيان**[٥]

من كل ما سلف نستنتج أن للتقطيع بشكليه دورا فاعلا فى تشكيل إيقاع البيت، والشاعر فى لجوئه إلى التقسيمين – المشروط وغير المشروط إنما يرمى لأهداف قد تكون معنوية أو موسيقية معنوية فى ذات الحين وهذا أمر غالب، إذ ليس من المعقول أن يكون

---

[١]- الديوان – جـ٢ – ص١١٠، ١١١.
[٢]- الديوان – جـ٢ – ص١٢١.
[٣]- الديوان – جـ٢ – ص١٢٥.
[٤]- الديوان – جـ١ – ص١٠٤.
[٥]- الديوان – جـ١ – ص١٦١، ١٦٢.

مرام الشاعر من التقطيع مجرد إثبات المهارة، إنما هو لون من البراعة غير خاف على ذى الموهبة السديدة "وما كان أبو تمام ومن تبعه من الشعراء بمتصنعين بالقدر الذى يجعلهم يتلاعبون بإمكانات لغتهم لمجرد إثبات القدرة والبراعة، إنما كان تلاعبهم هذا لضرورة حتمية تمليها طبيعة الموسيقى فى الشعر، وما تتطلبه من تناوح بين المعهود، والخارج على القانون المتوارث بما لا يخل ولا يضل"[٢] والحق أن شوقى كان دون حافظ فى القدرة على التقطيع بشكليه إذ اثبت الأخير قدرة فائقة فى التلاعب بمقادير التفاعيل وتراسل تنغيماتها بشكل أجزم بأن شاعراً محدثا لم يصل إليه، حتى شوقى نفسه فهو فى استعماله هذه الأشكال من التقسيم وقف دون حافظ قليلا، وهذا الحكم توصلت إليه من خلال التطبيق على شعر الشاعرين.

٢- القوافى الوسطى والداخلية:

أ- الوسطى:

وهو ما التزم الشاعر فى آخر صدره قافية عجزه، وهذا يعنى التصريع إذا وقع فى البيت الأول من القصيدة، أما إذا جاء فى حشو القصيدة فإنه يعد قافية وسطى تأتى من باب إثراء إيقاع الداخل وتنشيط ذهن المتلقى، وهذه القافية الوسطى تعد "ظاهرة ثنائية" "صوت/دلالية" وتكمن قيمتها فى قدرتها على وصل المصراع الثانى بالمصراع الأول عن طريق التماثل الصوتى لقافية الصدر والعجز، إذ تأتى قافية الصدر لتمثل المفصلة التى تربط الصدر بالعجز، ويترتب على ذلك انتظام موسيقى مدهش، إذ يتميز البيت بالسكتة العروضية (الشعرية) المتوازية فى مصراعى البيت، مع اختتام كل من السكتتين بقافية واحدة"[٢]

ولا مراء فى عطاء هذا اللون من التقافى الذى يخدم إيقاع العمل عامة ويحدث لونا من الإدهاش الصوتى غير المتوقع وبخاصة فى حالة أن يتوازى جزءا التصريع الداخلى تركيبيا أو صوتيا أو صرفيا، فإن عطاء إيقاع البيت هنا يوازى، إن لم يتعد، عطاء إيقاع

---

[١] - البنية الإيقاعية فى شعر حافظ - محمود عسران - ص٢٥٢.

[٢] - بنية القصيدة فى شعر أبى تمام د/يسرية المصرى.

البيت الأول من القصيدة إذا كان مصرعا وقد ورد هذا اللون في شعر شوقي على عدة مدارات أولها: ما توافق فيه المجريان الختامان للشطرين توافقا تاما صوتا وحركة كقوله:

١- تواري بنصف خلال السحب ونصف على جبل لم يغب[١]

٢- يا ابن خـــــير أب يا أبا النجـــــب[٢]

٣- والماء غمرٌ ما أرق وأغزرا وجداول هن اللجين وقد جرى[٣]

٤- تحكم فيه قيصـــــرة في قومها موقـــــرة[٤]

٥- قلت لهـــــا ليت لمْ نـــــدم، ولم نتهمْ[٥]

٦- حسامك من سقراط في الخطب أخطب وعودك من عود المنابر أصلبُ[٦]

٧- تحذرني من قومها الترك زينب وتعجم في وصف الليوث وتعربُ[٧]

٨- عاد الزمان فأعطى بعدما حرما وتاب في أذن المحزون فابتسما[٨]

٩- فمصر الرياض، وسودانها عيون الرياض وخلجانها[٩]

نجد أن المصراعين قد اتفقا في كل ما سلف من أبيات رويًا ومجرى ولكن حمل كلا منهما جذر مباين دلالة وصوتا للجذر الذي يليه فوقع التشابه هنا في مجال الصوت الخاتم فقط وليس للاختلاف ولا للاتفاق تأثير في الدلالة إنما انحصار التأثير وقع في إيقاع المنطقة الوسطى فقط التي بدت ذات حضور صوتي ظاهر، أما ثاني ألوان التقافي الداخلي وأثراها ما قام على تكرار كلمة القافية الوسطى نفسها في قافية الختام، وهذا قد وقع

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص٤٨.

[٢]- الديوان – جـ١ – ص٥٢.

[٣]- الديوان – جـ١ – ص٨٨.

[٤]- الديوان – جـ١ – ص٩٤.

[٥]- الديوان – جـ١ – ص١٤٠.

[٦]- الديوان – جـ١ – ص٢٧٨.

[٧]- الديوان – جـ١ – ص٢٨١.

[٨]- الديوان – جـ١ – ص٥٢١.

[٩]- الديوان – جـ١ – ص٥٧٩.

كثيرا فى شعر شوقى إلا ان الاختلاف جاء من كون روى المصراع الأول منون المجرى فى حين انه مشبعه فقط فى المصراع الأخير وعلى شاكلة ذلك أقواله:

١-	شيع منــه مركبًــا	وقــام يلقى مركبًــا[١]
٢-	قام دونهــا سببٌ	واســتحثها ســببُ[٢]
٣-	كعذارى أخفين فى الماء بضًا	ســابحات به وأبدين بضًا[٣]
٤-	ساق للفتح فى المماليك عرضًا	وجلا للفخــار فى السلم عرضاً[٤]
٥-	ملكت سبيلهم ففى الشرق مضرب	لجيشك ممدود وفى الغرب مضربُ[٥]
٦-	فلاح يناغى النجم صرح مثقبُ	على الماء قد حاذاه صرح مثقبُ[٦]
٧-	وما راعنى إلا لواء مخضبُ	هنالك يحميه بنــان مخضبُ[٧]
٨-	وأشمط سواس الفوارس أشيب	يسير به فى الشعب أشمط أشيبُ[٨]
٩-	لم تفترق شهوات القوم فى أدب	إلا قضى وطرًا مـن ذلك الأربُ[٩]
١٠-	إذا عصف الحديد أحمرَّ أفق	وراء سمائه وأســود أفق[١٠]
١١-	نمته من بنى فرعون هامٌ	ومن خلفــاء إسماعيل هامُ[١١]
١٢-	مسبح للقاء الله مضطرم	شوقا على سابح كالبرق مضطرمِ[١٢]

لم ترد قافية المصراع الأول هكذا هباءً وكذا لم تلاقحها قافية المصراع الثانى إنما هما أثرتا بتلاقحهما على المسارين الدلالى والإيقاعى فتنوين المصراع الأول بغنائيته وترنمه وتنغيمه يقابله إشباع المصراع الثانى بامتداده وتحليقه فى فضاء ما بين المقدارين المتعامدين، ناهيك عن صراع التماثل الصامتى القائم سلفا بين مرتكزى التقافى والذى يحقق بلا شك لونا من التراسل الدلالى ذى التأثير المزدوج والذى يقيم حوارًا خفيا بين

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص٥٤.
[٢]- الديوان – جـ١ – ص٦٠.
[٣]- الديوان – جـ١ – ص٢٢٨.
[٤]- الديوان – جـ١ – ص٢٢٩.
[٥]- الديوان – جـ١ – ص٢٧٩.
[٦]- الديوان – جـ١ – ص٢٨٤.
[٧]- الديوان – جـ١ – ص٢٨٥.
[٨]- الديوان – جـ١ – ص٢٨٨.
[٩]- الديوان – جـ١ – ص٣٠٧.
[١٠]- الديوان – جـ١ – ص٣٥٠.
[١١]- الديوان – جـ١ – ص٥٢٨.
[١٢]- الديوان – جـ١ – ص٦٣٠.

منطقتـى الارتقـاء الصـوتى فـى المصـراعين ونقـول: إن هـذا الائـتلاف يحـدث تجديـدا للإرساليات الإفهامية فى خطاب البيت الشعرى وبه تتنوع إمكانات البيـت التأويليـة وهـى بدورها تكون مؤذنة بنوع من الارتباط الدلالى الماثل فـى سياق الخطـاب فيكـون تحصيل النغم الواقع من وقع الكلمة الثانية محققا التنغيم المتغيا والكائن فى الكلمة الأولى ومن هنا يستطاع الحكم بما يؤديه هذا الشكل من دور جد خطير فى موسيقى الداخل،

أما ثالث ألوان التقافى الداخلى ما جاء روى المصراع الأول فيـه منونـا فـى ختـام تكتل يخالف تكتل المصراع الثانى الذى يأتى مشبعا كحركة ختام وعلى شاكلة ذلك أقواله:

١-	والفلك فى ظل البيـوت مواخرا	تطوى الجداول نحوها والأنهرا[١]
٢-	كلما جئته تهلل بشـــرا	من جميـع الجهات وافتر ثغرا[٢]
٣-	فى ديـــار من الخلائف درس	ومنـــار من الطوائف طمس[٣]
٤-	نقلوا الطرف فى نضـارة آس	من نقوش وفى عصارة ورس[٤]
٥-	يا حسن ما انسحبوا فى منطق عجب	تدعى الهزيمة فيه حسن منسحب[٥]
٦-	وكم ثلمت بهم من معقل أشب	وكم هزمت بهم من جحفل لجب[٦]
٧-	وما بلاء أبى بكر بمتهم	بعد الجلائل فى الأفعال والخدم[٧]
٨-	ما ضارعتها بيانا عند ملتأم	ولا حكتها قضاء عند مختصم[٨]

وهكـذا دار التصـريع الـداخلى لـدى شـوقى، فمـا بـين اسـم وفعـل، وبـين تـنكير وتعريـف، ومـا بـين حضـور ومضـى، ومـابين الإسـناد وحذفـه أجـرى شـوقى بنـى قوافيـه الوسطى تنشيطا للذهن واستحضارا للجديـد واستعدادا للأرحـب، مـع العلـم أننـا ضـربنا عرضا عن الموشحات والمخمسات والمزدوجات وكذلك عن المشطور مـن أشعار شـوقى والتـى عجت فى مجملها بالقوافى الوسطى المتراسلة بشكل بديع والتى أجاد شوقى فيها أيما إجادة كذلك لم نلتفت إلى أراجيزه بتراسلها الإيقاعى الصارخ وكل هـذه الأشـكال قائمـة علـى لـون

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص٨٦.
[٢]- الديوان – جـ١ – ص٩١.
[٣]- الديوان – جـ١ – ص٢٠٨.
[٤]- الديوان – جـ١ – ص٢١١.
[٥]- الديوان – جـ١ – ص٣١١.
[٦]- الديوان – جـ١ – ص٣١٣.
[٧]- الديوان – جـ١ – ص٦٣٢.
[٨]- الديوان – جـ١ – ص٦٣١.

من التصريع المتراسل بشكل آلى موقع بأداء صوتى جميل يقف من ورائه شاعر ركين يشكل اللغة كيفما يشاء ويتلاعب بالمقادير الإيقاعية كيفما يبتغى.

ب- الداخلية:

١- بتقطيع متوازن:

وهو لون من التقفية الداخلية القائمة على لون من التوازن فى مقاطعها، هذا التوازن يعد مصدراً لموسيقى شعرية مؤثرة لذا عده القدامى من نعوت الوزن وهو "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف"[1] والشاعر هنا يقوم بتقسيم بيته إلى وحدات متزايدة الصغر، كل وحدة منها تشغل حيزا من موسيقى البيت الكلية، ولكن الجميل فى ذلك أن هذه الوحدات تتكرر فيما بينها بشكل متراسل مما يؤدى إلى نشوء مجموعات صوتية متقاربة ومدمجة فى بناء متراكم بشكل متنام تناميا إيقاعيا جميلا، على حين يبقى الوصول إلى قافية الختام الأمر الأهم فى ذلك التنامى، لتأتى متوجه لتلك الطنفسة الموشاة من الأصوات المتراسلة وهذا اللون من التقطيع الإيقاعى الداخلى المتوازن يتخذ لذاته ثلاثة أشكال تخطيطية أولها الخطاطة التوزيعة الثنائية أى ما يسمى بالترصيع الثنائى أى ذلك اللون الذى يلتزم فيه الشاعر قافية ثانوية متكررة فى بيتين أو أكثر من الشطر الأول فى مقابل قافية الختام وهى القافية العامة فى الأبيات وقد أثبت شوقى، شأن قرينه حافظ، أثبت براعة نادرة فى استعمال هذا اللون من الترصيع مما جعلنا نضرب عرضا عن محاولة حصر هذه الظاهرة الإيقاعية الثرية فى شعره إذ تراسلت بشكل مائز فى كل أشعاره وعلى شتى الأوزان التى استعملها ومن امثلتها عنده قوله على مجزوء الرجز:

ولا أرى أهلى ولا	أرى صحابى الغيبا
ولا أرى فوقى ولا	تحتى إلا غيهبا[2]

وعلى ذات الشاكلة من التعامد قوله على الكامل:

---

[1]- نقد الشعر – قدامة بن جعفر – ص٤٠.

[2]- الديوان – جـ١ – ص٥٦.

أذكرت هرولة الصبابة والهوى	لما خطرت يقبلان خطاك
لم أدر ما طيب العناق على الهوى	حتى ترفق ساعدى فطواك[1]
ــــــــــــــــــ ب	ــــــــــــــــــ ا
ــــــــــــــــــ ب	ــــــــــــــــــ ا

فهنا قام روى متعامد فى شكل روى آخر هو روى الختام ولكن الأعلى من ذلك درجة ما توافق فيه الرويان صوتا وإن تباينا مجرى على شاكلة قوله على المقتضب:

بارد ومن عجب	يشتهى ويطلب
سائغ لذى سغب	سائغ ولا سغب
حاضر لذى طلب	حاضر ولا طلب[2]
ــــــــــ ا	ــــــــــ ا
ــــــــــ ا	ــــــــــ ا
ــــــــــ ا	ــــــــــ ا

لقد أنشأ شوقى هنا قافية أولية متعامدة فى مقابل الختام وزادها جمالا باستعماله العكس والتبديل فى البيتين الأخيرين ناهيك عن فعل التكرار فى إيقاع الأبيات كل هذا يعضده رشاقة المقتضب الإيقاعية بما تضيفه لنغم الأبيات من خفة وانسيابية، وعلى ذات الشاكلة قوله على البسيط:

على جوانبــها رفت تمائمنــا	وحول حافاتها قامت رواقينا
ملاعب مرحت فيها مــآربنــا	وأربع أنســت فيها أمانينــا
ومطلع لسعود من أواخــرنــا	ومغرب لجدود من أوالينــا
بنا فلم نخل من روح يراوحنا	من بر مصر وريحان يغادينا
كأم موسى على اسم الله تكفلنا	وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا[3]
ــــــــــــــــ ا	ــــــــــــــــ ا

لك أن تتأمل عطاء التلاقح الصوتى معضدا بالتضاد الدلالى أو التراسل الجمعى ناهيك عن التقسيم الداخلى الموقع بشكل هندسى رائع أو الانسياب التنغيمى الماثل فى ترصيف الأصوات لبعضها البعض فبين همس وجهر، وظهور وخفاء، وتنوين ومد دار إيقاع الأبيات فضلا عن انسيابية البسيط الهادئة المفعمة بالدندنة الإيقاعية الفاعلة، أضف إلى كل ذلك التعامد التقفوى المجلل للمصراعين تخرج بنتيجة واحدة هى المتعة الفنية التى

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص١٢٢.
[2]- الديوان – جـ١ – ص٦٢.
[3]- الديوان – جـ١ – ص١٤٨-١٤٩.

تفياها شوقى فأوصلنا إليها منغمة بنغم نفسه المكلومة، وشبيه بذلك التعامد المتلاقح قوله على الوافر:

له خشب يجوع السوس فيه	وتمضى الفأر لا تأوى إليه
ولا يتكلف المنشار فيه	سوى مر الفطيم بساعديه
وكم قد جاهد الحيوان فيه	وخلف فى الهزيمة حافريه

وإذا أراد شوقى أن يقيم صراعًا بين المصراعين المتقافيين تقافيا تعامديا أخلف روى المصراعين صوتيا وزاد من عدد الأبيات المتعامدة على شاكلة قوله على المقتضب:

الجلال قبتــــة	والســنا له طنب
ثابت وذروتــــة	فى الفضاء تضطرب
أشرقت نـــوافذة	فهى منظـر عجب
واســـتنار رفرفة	والسجوف والحجب
تعجب العيـــون لة	كيف تسكن الشهب[1]
ــــــــــــــــ ب	ـــــــــــ أ

وهذا الشكل دار فى كل شعر شوقى وتوفر على جميع الأوزان، وأكثر هذه الأشكال عطاء ما تعامدت فيه القوافى فى المصراعين وتوازت فيه الكلمات من الناحية المورفولوجية على شاكلة قوله:

الرءوس مـائلة	فى الصدور تحتجب
والنحور قائمة	قاعد بها الوصب
والنهود هامدة	والخـدود تلتهب
والخصور واهية	بالبنـان تنجذب[2]

إن التراسل الإيقاعى هنا قام على أربعة أسس – أولها التعامد المورفولوجى الكائن بين "الرءوس والنحور والنهود والخصور" ثانيها التعامد القائم بين "مائلة – قائمة – هامدة – واهية" ثالثا التعامد القائم بين روى التاء المربوطة المنونة الخاتمة للمصراع الأول والمتعامدة بشكل آلى منغم تنغيميا صوتيا رائعا، رابعها قافية الختام الأساسية والقائمة فى مقابل قافية الشطر الأول وكأنها تحاول مطاولتها صوتيا، ومن هنا يستطاع الحكم بمدى نجاح شوقى فى استغلال هذا اللون من التقطيع الصوتى المتوازن، والذى اتخذ

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٥٩.

[2] – الديوان – جـ١ – ص٦١.

الشكل الثنائى وكثر فى كل شعر شوقى كثرة، كما سلف أن ذكرنا، تغنينا عن محاولة حصر التواتر التماسا لكونه ظاهرة مميزة.[١]

٢- بتقطيع غير متوازن:

وهو لون من إدارة تقفية داخلية مترددة بشكل غير منتظم يتقابل إن سلبا أو إيجابا مع قافية نهاية البيت، فيحدث على أثر ذلك التقابل نوع من التجانس الصوتى والدلالى داخل البيت متآلفا مع قافية النهاية فى مظهر من مظاهر الاتفاق الصوت/دلالى، ولا يظهر لمثل هذا اللون أثر فى البيت الواحد، إذ يعد البيت الواحد متجرداً من الطاقة الإيحائية التى قد يكون منبعها موسيقيا، ولكنه يظهر من خلال اشتراك عدة أبيات فى صيغة واحدة متكررة على مستوى مجموعها بشكل غير نمطي مما يكسبها شحنة دلالية خاصة يكون مصدرها تلك الموسيقى الداخلية الناجمة عن ذلك اللون غير المتوازن من القافية، ولك أن تتأمل إدارة شوقى لهذه القافية الداخلية متقابلة مع قافية الختام حين يذكر الإسكندرية قائلا:

يا رملة الثغر استرقى واملكى ... من بات من فتن الغرام سليما
تتجمل الدنيا بشمس سمائها ... وجمال أفقك بالشموس عموما
بالناعمات اللاهيات بمنتدى ... يبدو أشم على المياه فخيما
الحاكيات عليه أندلس الهوى ... عربا لنا طورا وحينا روما
الطالعات ولا أقول فراقدا ... حذر العيون ولا أقول نجوما
والمائجات من اللطافة لجة ... والهافيات من الدلال نسيما
واللافظات عن العقيق مرققا ... والباسمات عن الجمان نظيما
والساحبات من الحرير مطارفا ... ود الأصيل فشيبهن أديما[٢]

لقد أدار شوقى فى هذه القصيدة ستة أبيات مسجوعة المستهلات فأجرى بذلك قافية داخلية جميلة وقفت مقابلة لقافية الختام ممثلة لذاتها حضورا صوتيا ودلاليا رائعين إذ المعرض معرض وصف للإسكندرية التى اكتسبت جمالها من الفاتنات اللائى ملأن أرجاءها، فبطولة العمل هنا انعقدت كلها لهن فبدين كما نرى ناعمات لا هيات — حاكيات طالعات مائجات هافيات، لافظات باسمات — ساحبات — فشوقى بذلك اللون من

---

[١]- انظر صفحات: ٤١ - ٤٤ - ٥٠ - ٥١ - ٥٦ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٦ - ١٠٢ - ١٢٢ - ١٤٨ - ١٦٥ - ١٨٢ - ١٩٧ - ٢١٤ - ٢٢٨ - ٢٧٠ - ٣٠٣ - ٣١٨ - ٥١٧ - ٥٦٨ - ٥٧٨.

[٢]- الشوقيات المجهولة - جـ١ - ص٨٠.

التقطيع مارس نوعا من التركيز على ما يصف وصولا لهدفين دلالى وصوتى وقد نجح فى الوصول لهما معا، مستغلا عطاء التسجيع الصوتى المتراسل فى توكيد دلالات ألفاظه، وعلى ذات الشاكلة من العطاءين الصوتى والدلالى قول شوقى فى قصيدة "لبنان":

السحر من سود العيون لقيته	والبابلى بلحظهن سقيته
الفاترات وما فترن رماية	بمسدد بين الضلوع مبيته
الناعسات الموقظاتى للهوى	المغريات به وكنت سليته
القاتلات بعابث فى جفنه	ثمل الغرار معربد إصليته
الشارعات الهدب أمثال القنا	يحيى الطعين بنظرة ويميته
الناسجات على سواء سطوره	سقما على منوالهن كسيته[1]

لكأن شوقى هنا يدير قافية راسية مسجوعة مقابلابها قافية الختام فى لون من محاولة إذكاء روح الصراع الصوتى المتراسل داخل الأبيات إذ أدار سبع كلمات متقافية مع بعضها على مدارين راسى وأفقى فى مقابل قافية الختام التى اتخذت لذاتها وصلا يكسبها عمقا صوتيا وحدة أدائية بدا من ورائها ما بالتاء كحرف مهموس من تأثير صوتى له وقعه الجميل وتأثيره البين، ولا مراء فى أن تراسل القوافى مع بعضها أفقيا يزيد جمالها ويؤكد حضورها الصوتى الطاغى وعلى شاكلة ذلك قول شوقى:

بأبى وروحى الناعمات الغيدا	الباسمات عن اليتيم نضيدا
الرانيات بكل أحور فاتر	يذر الخلى من القلوب عميدا
الراويات من السلاف محاجرا	الناهلات سوالفا وخدودا
اللاعبات على النسيم غدائرا	الراتعات مع النسيم قدودا[2]

فشوقى هنا يقدم لموضوعه أصلا بالغزل الذى فرض لنفسه صيغة معينة اتخذها شوقى عمادا للون من القافية القائمة على غير تقطيع متوازن، واستغل تراسل الألفاظ الحاملة لها استغلالا حسنا، فأتى بها فى مرتكزات إيقاعية لها حضورها داخل الأبيات، ولولا تراسل هذه القوافى واستنفارها بعضها البعض ما وصل بنا شوقى إلى هذه الدرجة من الإمتاع الصوتى، ولا شك فى أن زيادة البنى المتقافية داخل الأبيات يزيد من حدة الأبيات الإيقاعية، ويؤكد ما تعج به هذه الأبيات من إمكانيات صوت دلالية لها وقعها ولك أن تطالع قول شوقى على مجزوء الكامل:

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٦٤.
[2]- الديوان – جـ١ – ص٣٣٢.

المترعات من النعيـ   ـم الراويات من السرور
العاثرات من الدلا   ل الناهضات من الغرور
الآمرات على الولا   ة الناهيات على الصدور
الناعمات الطيبـا   ت العرف أمثال الزهور
الذاهلات عن الزمـا   ن بنشوة العيش النضير
المشرفات — وما انتقلـ   ـن على الممالك والبحور[1]

لقد أدار شوقي هنا قافيته الداخلية ببراعة وخفة ولم يحل ضيق صدر مجزوءه الكامل دون ما يريد شوقى، والجميل أن حرف التقفية الداخلية وهو التاء استقل فى كل المرتكزات بصدر التفعيلة مستغلا حساسية الموقع فى إنشاء لون من التداخل الصوتى الجميل الذى يضيف إلى الوزن عمقاً صوتيا مؤثرا فتأمل:

المترعا — تمننعيـ - مررا ويا — تمنسسرور
العاثرا — تمنددلا — لنناهضا — تمنلغـرور
الآمـرا — تعللولا — تنناهيـا - تعلصصدور
مستفعلن — متفاعلن — مستفعلن — متفاعلان

تلاحظ أن كل نهايات التفعيلتين الأولى فى الصدر والأولى فى العجز قد اختتمت بحرف مد (الألف) وهى الألف السابقة فى كل التراكيب للتاء التى جاءت كما ذكرنا فى مستهلات التفاعيل الثوانى فى كل الأبيات متراسلة مع بعضها فى مواضع بعينها زادها التدوير جلاءً، والتراسل المتوازى حدة صوتية أثرت، لاشك، فى أداء البيت الصوتى والتعبيرى على السواء، ومن هنا يحكم بمدى توفيق شوقى فى استغلال عطاء هذا النوع من التقطيع فى إذكاء روح موسيقى أى عمل له.

٢- الترصيع — درجاته وأثره الإيقاعى:

هو "إعادة اللفظ الواحد بالنوع فى موضعين من القول فصاعدا هو فيهما متفق النهاية بحرف واحد، وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن متوخى فى كل جزئين منهما أن يكون مقطعاهما واحدا، وهذا هو الفصل الذى به يباين الموازنة"[2]

---

[1]- الديوان — جـ١ — ص٣٤١، ٣٤٢.

[2]- المنزع البديع — السلجماسى ص٥٠٩. وانظر الصناعتين للعسكرى ص٤١٦، والطراز للعلوى ص٣٧٣ — قانون البلاغة للبغدادى ص١٠٧.

وهذا النوع من التقسيم يولد فى الأبيات ثراء إيقاعيا له خصوصيته الهندسية القائمة على التوازن الصوتى المؤثر وعلى ذلك فإن الترصيع يعد "وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتى داخلى فى مواجهة تجانس صوتى خارجى تحدثه القافية، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور وتبدو أعم من القافية واللغات التى لا تستخدم القافية تتوسع فى استخدامه"[1]

هذا وقد استغل شوقى عطاء هذا اللون الإيقاعى فأداره على عدة أشكال يعد متفق ثلاثة الأجزاء الأولى فى مقابل الجزء الرابع الخاص بالقافية أثراها عطاءً وأجملها إيقاعا على شاكلة أقواله:

أو فابتغى فلكا / تأوينه ملكا	لم يتخذ شركا / فى العالم الفانى
وأين ماضية / فى الظلم قاضية	وأين نافذة / فى البغى نجلاء
أبكى ابن أعظمها / نفعًا وأرفعها	ذكرًا وأشرفها / بالمصطفى نسبا
عنت لنا أصلاً / تغرى بنا أسلاً	مهزوزة شكلا / مشروعة تيها
الوصل صافية / والعيش ناغية	والسعد حاشية / والدهر ماشينا
ـــــ ب / ـــــ ب	ـــــ ب / ـــــ أ

"من البديهى أن يكون للترصيع حظوة بارزة فى مظان النغم الشعرى، وهى حظوة انفردت بطبيعتها المشابهة لطبيعة التقفية فى الشعر.

وإذا كانت القافية ملازمة للقصيدة العربية فى تطورها، فإن الترصيع لا يتغيا الملازمة، بل يتغيا التنوع تبعا لتوقيعات الذوات الشاعرة فى نزوحها إليه كمعطى نغمى، يساعد الدلالة على الظهور والتجلى، لاسيما حين يكون مستجيبا لحركية النشوء النغمى الذاتى، فينساق مع المجرى الطبيعى للشعر كأحد العناصر الرئيسة فى سياق خطابه، وقتذاك يكون للترصيع حضوره الفعلى فى الرسالة الشعرية إيقاعا ودلالة، والحاصل أن إيقاعه يصبح إيقاعا منبها إلى بواطن الدلالات وإيماءاتها الرامزة"[2]

ولعل شوقى كان واعيا بكل ذلك فوجدناه فى الأمثلة السابقة لا يكتفى بالاتفاق الصوتى لنهايات المقادير المرصعة، وإنما يدير حوارًا إيقاعيا آخر قائما على التجانس

---

[1]- بناء لغة الشعر – جون كوين – ترجمة أحمد درويش – ص١٠٦.

[2]- من جماليات إيقاع الشعر العربى – عبدالرحيم كنوان – ص٢٢٣.

الصرفى والتوازى الاشتقاقى إحداثا للون من التناغم الداخلى المثرى للإيقاع فتأمل كل هذه التوازنات.

فلكا – ملكا – شركا	←	فى مقابل الفانى
ماضية – قاضية – نافذة	←	فى مقابل نجلاء
اعظمها – ارفعها – اشرفها	←	فى مقابل نسبا
اصلا – اسلا – شكلا	←	فى مقابل تيها
صافية – ناغية – حاشية	←	فى مقابل ماشينا

لا مراء فى أن إيقاع التجنيس أضاف إلى إيقاع الترصيع قيمة إيقاعية كبرى اضافت للأخير رونقا صوتيا خاصا واكسبته رهافة إيقاعية لها فى العمل تأثير السحر، ناهيك عما يضيفه تطابق التقسيم العروضى مع سكتة الترصيع الدلالية من عمق صوتى ينشئ إيقاعا خاصا قوامه التساوى، أما اتفاق القوافى الثلاث الأولى مع بعضها البعض فيحدث تنغيما داخليا خاصا ويتقابل مع حدة القافية الأخيرة بسلطانها محققا نوعا من الجدل الذى يعد التقابل الصوتى عماده الأساسى، هذا إضافة إلى أن تضام الكتل المرصعة ينشئ فكرة منظمة، وتكثر الفكر فى البيت، وبقدر كثرة الكتل تكثر الفكر لتنقل لنا الحركة المتواصلة فى نفس الشاعر.

أما ثانى أشكال الترصيع الرباعى لدى شوقى فهو ما أداره على غير اتفاق صرفى بين البنى المرصعة فى مقابلتها لقافية الختام على شاكلة قوله:

كأنما فمها / من شعر عاشقها	خمر تخامرها / مسك تخامره
ما بين أوله / لو يوعظون به	وبين آخره / ذكرى لواعيها
ـــ ب / ـــ ب	ـــ ب / ـــ أ

وهذا فى سبيل إحداث لون من التنوع الداخلى للكتل حاملة الروى المتقافى، ولذلك متعته الدلالية التى تزين فى النهاية بقافية الختام المتراسلة وجمال البيتين السابقين أن الهاء فيهما معا اتفقت فى نوع مجرى ثلاثتها الأولى فى مقابل اختلاف مجرى روى الختام مع أنه يجلل نفس الصوت. فجاءت هكذا

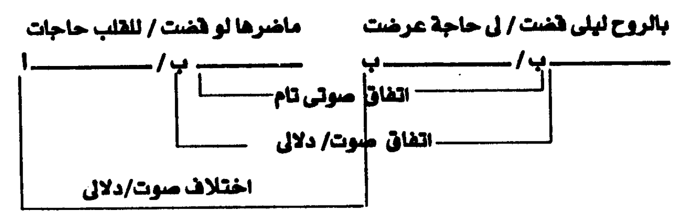
ـــــــ ها ـــــــ ها * ـــــــ ها ـــــــ هو

ـــــــ هى ـــــــ هى * ـــــــ هى ـــــــ ها

وكأن شوقى قصد التلاعب حتى بالتنغيم الخاص للصوت المتقافى ذاته، هذا وقد يأتى الترصيع متفق قوافى ثلاثة المقادير الأخيرة مختلفا مع قافية المقدار الأول على شاكلة قوله:

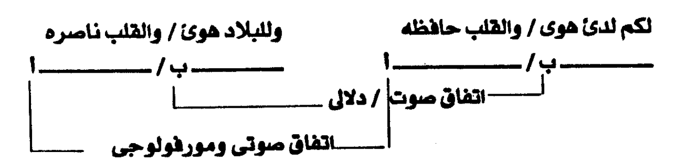
وأرهفت أعينا / ضعفى حمائلها   نشوى مناصلها / كحلى مواضيها
ـــ ب / ـــ ا   ـــ ا / ـــ ا

هذا وقد يدير شوقى اتفاقا بين المقدارين الأول والثالث على حين يخلف بين الثانى والرابع على شاكلة قوله:



نجد هنا أن قضت / عرضت / قضت / اتفقت اتفاقا صوتيا تاما فى مقابل تاء حاجات على حين اتفقت قضت الأولى مع الثالثة اتفاقا صوتيا ودلالية مختلفتين مع الثانية والرابعة (عرضت — حاجات).

وقد يكون المقداران الأول والثالث متفقين فى مقابل اتفاق الثانى والرابع على شاكلة قوله:



نجد هنا اتفاقا صوت / دلالى بين خاتمتى المقدارين الأول والثالث (هوى / هوى) على حين نجد اتفاقا آخر صوتيا وصرفيا على السواء بين مقدارى التشطيرين الثانى والرابع (حافظه / ناصره)، وعلى كل فإن الاتفاقين أضافا إلى الترصيع بعدا إيقاعيا لا يخفى على ذى الأذن المرهفة.

هذا وقد يقوم الترصيع على الاتفاق الصوتى والتقابل الدلالى على السواء على شاكلة قوله:

الليل ينهضنى / من حيث يقعدنى   والنجم يملأنى / والفكر صهبائى
ـــ ب / ـــ ب   ـــ جـ / ـــ ا
اتفاق صوتى / اختلاف دلالى

ولا مراء فى أن لهذا اللون دخلا فى إثراء الإيقاع وتعميق الدلالة معا.

هذا وقد يتفق المقداران الأول والثالث صوتا فى مقابل اختلاف المقدارين الثانى والرابع على شاكلة قوله:

مطوية صعدا / والجو ينشرها　　منشورة صببًا / والجو يطويها
فلست تعدم عميا / من أكابرها　　ولست تعدم بكما / من أعاليها

وقد يقوم الاتفاق بين المقدارين الأول والثالث فقط على شاكلة أقواله:

رب ليل سريت / والبرق طرفى　　وبساط طويت / والريح عنسى
أين قاضيك / ما أناخ عليه　　أين ناديك / ما دهى شيخانه
ومسحت بالمصلى / فاكتست شرفا　　وبالمغار المعلى / فاكتست عظما

اتفاق صوتى / اختلاف دلالى

اختلاف صوت/ دلالى

هذا وقد يقوم الترصيع على توازن التقسيم أكثر منه على اتفاق نهايات المقادير على شاكلة قوله:

أعطى بلابله/يوما يؤدبها　　لحرمة عنده/للبوم يرعاها

وقوله:

وحاطه بالقنا/فتيان مملكة　　فى السلم زهر ربا/فى الروع أرزاء
ـــ ب ـــ جـ　　ـــ د ـــ أ

هذا وقد يتدخل الإبداع فيقيم من داخل الترصيع ترصيعا فيديره على شكل ثمانى لا رباعى على شاكلة قوله:

قواد معركة / وراد مهلكة　　أوتاد مملكة، آساد محترب

اتفـاق صوتى تام

اتفاق صوت/مورفولوجى

قواد　← معركة
وراد　← مهلكة　← اتفاق صوت/مورفولوجى
أوتاد　اتفاق خواتيم ← مملكة
آساد　← محترب　← اختلاف صوتى دلالى

وليس خافيا ما يضفيه التوازن العروضى المتوافق مع تكتلى البسيط "مستفعلن فعلن" من ثراء موسيقى لكل ما سلف من كتل، يعضد بلا شك عطاء الترصيع القائم فى كل

الكتل على الاتفاقين الصوت/مورفولوجى ناهيك عن تراسل صوت الدال الذى صنع دورانه فى البيت نغما داخليا جميلا فأنشأ جدلية صوتية داخلية زادت من جمال إيقاع البيت عامة.

كما أن شوقى إذا أراد أن يتغنى فكان يلجأ دائما للترصيع محسنا صوتيا له رنين خاص، مما يعكس لنا وعيه بعطاء مثل هذا اللون ذى الترديد الصوتى القارع والمؤثر صوتا ودلالة على السواء وعلى شاكلة ذلك قوله على لسان الحادى:

هلا- هلا هيا * اطو الفلاطيا
جلاجلٌ فى البيد * شجية الترديد
أنـاح أم غنى * أم للحمى حنا
هلا هلا سيرى * وامضى بتيسير
طيرى اسبقى الليلا * وأدركى الغيلا
بالله يا حادى * فتش بتوباد
يا قمرا يبدو * مطلعه نجدٌ
ـــــــ ب ـــــــ ب
مستعلن فعلن * مستعلن فعلن

وقربى الحيا * للنازح الصبْ
كرنة الفريد * فى الفنن الرطب
جليجل رنا * فى شعب القلب
طيرى بنا طيرى * للماء والعشب
العهد من ليلى * ومنزل الحب
فالقلب فى الوادى * والعقل فى الشعب
قد صنع الوجدُ * ما شاء بالركب[1]
ـــــــ ب ـــــــ ا
مستعلن فعلن * مستفعلن فعلو

إنَّ القرع القافوى الداخلى المستعمل هنا له حضور صوتى متميز، إذ نبا تماما عن التكلف فى طلب النغم بآلية الترصيع إذ لم يتواتر تواترا فجا يقوم على مجرد الارتسام الوزنى المتراسل وإنما تراسلت شيته التوقيعية تراسلا واعيا ما بين تقييد وإطلاق، وظهور وخفاء، مما أبعد المقطوعة كلها عن التكلف والتصنع إذ إن الترصيع "ليس فى كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان دل على تعمُّل وأبان عن تكلف"[2] ولعل عدم تساوق بنى التقفية الختامية فى كل تكتلات المقطوعة السابقة مع وزن تفعيلة البسيط الثانية هو الذى أبعد العمل عن التكلف وأبان عن ألق تنغيمى داخلى له وقع مهيمن، كما أن روعة الاختلاف الأفقى زكت جمال الاتفاق الرأسى إذ تلاقحت أصوات الياء والدال والنون والراء واللام والدال المتكررة بمجريين متباينين تلاقحت بتتابعها ثلاث مرات مع الباء ذات الحضور الإيقاعى فى

---

[1] - المسرحيات – ص١٤٤.

[2] - نقد الشعر – قدامة بن جعفر – ص٤٧.

تقفية الشعر العربى كله مما أكسب العمل جلاء صوتيا محتشدا فى آلية ترصيعية تفصح عن تحقق نغمى للرسالة الشعرية التى بلغت - شئنا أم أبينا – مقاصدها الإيصالية.

وجملة القول، إن الترصيع المطرد هنا تحقق تماما عبر التوفيق بين كثافته الصوتية والتلاحم الدلالى المقصود، ومن ثمة كانت محصلاته التنغيمية حادة ومؤثرة ونجح شوقى من خلالها فى الوصول لهدفه وبلوغ غايته.

٤- التدوير، وصلته بالإيقاع فى شعر شوقى:

إن للتدوير دورًا لا ينكر فى بث روح تنغيمية رفيعة المستوى على موسيقى البيت من الشعر، إذ يسبغ على البيت، عبر مط نغماته، ليونة إيقاعية وطلاوة موسيقية خاصة عبر انسياب تفاعيله انسيابا هادئا ضاربة عرض الحائط بحدة التشطير، ناهيك عن فعل الكلمة الوسيطة فى دمج تفعيلة الشطر الأول الأخيرة بتفعيلة الشطر الثانى الأولى مما يجعل البيت يفرغ إفراغا صوتيا ودلاليا واحدا، لا تميزه حدود، ولا تعوق مساره الإيقاعى عوائق من أى لون ويميز التدوير فى الشعر العمودى تقيده بكم محدد من التفاعيل إذ تأتى منطقة التداخل بعد عدد معين من التفاعيل، ويأتى بعدها عدد يماثله فتقع منطقة التداخل الإيقاعى فى موضع يعد الأعلى فى إيقاع البيت، وهذا لون من ألوان إدماج الإيقاع باللفظ إذ تتراكب البنيتان اللفظية والصوتية تراكبا حاذا وصولا لإثراء إيقاعى مقصود، ونحن نجزم بأن التدوير ليس ملجأ يضطر إليه الشاعر عندما يضيق شطر الشعر أمامه عن استيعاب تدفق دلالاته اللغوية والتخييلية، وإنما التدوير ظاهرة إيقاعية لها احترامها ولها فعلها الساحر فى إيقاع الداخل ولعل لجوء الشاعر له فى بيت وتركه إياه فى بيت آخر من مثريات الإيقاع إذ إن قانون التآلف والتخالف يثرى العمل إيقاعيا لا شك فى ذلك، ولعل فى تباين كم الأصوات موضع التدوير بين الشطرين ما يؤكد عدم تكلف الشعراء فى لجوئهم لهذه الظاهرة، كما أن فى توفره فى أوزان دون أخرى ما يميز طبيعته التوقيعية ولعل هذا ما دفع ناقدا كابن رشيق لأن يتخذ من التدوير دليل شاعرية ومعيار ذوق إيقاعى إذ جزم بأن "أكثر ما يقع ذلك فى عروض الخفيف، وهو

حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه فى غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه فى الأعاريض القصار: كالهزج، ومربوع الرمل، وما أشبه ذلك"[١]

"والحاكم فى جمال التدوير إنما هو الإيقاع لا الوزن، ولو تصورنا الشعر قائما على التكتلات الوزنية لما أصبح شعراً، وإنما يصبح لونا من الهندسة الموسيقية الخالية من الحياة، ولكن انسيابية البحر هى المسبب لتمادى الشاعر وراء التركيب والمعنى دون الوزن، فالغالب أن يتم المعنى الوزن لا أن يتم الوزن المعنى بدليل وقوع التدوير الذى يتم به وزن الشطر الأول دون معناه"[٢] فهل يستطيع قارئ لبيت شوقى القائل:

فقد مضت سنة العادين إذ حصروا البيت الحـــرام فردوا كالهماليل[٣]

متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن – مستفعلن - فعلن

نقول هل لقارئ أن يقف على أداة التعريف ال مؤثرا الوزن مشيحا عن تمام التركيب؟؟ وهل لقارئ أن يوقف اندفاعه وراء تمام المعنى؟؟ ليس مقبولا إلا أن تصد قافية البيت الأخيرة اندفاعه الجامح، وذلك لأن منطقة التداخل قد جعلت البيت كله كتلة إيقاعية واحدة، على الرغم من اتساع صدر البيت وامتداد تفاعيله المتداخلة والمتباينة فى الآن ذاته، فنطق كتلة إيقاعية تامة على وزن البسيط يحتاج إلى نفس طويل يملأ زمن البحر البسيط كله، لهذا السبب، أعنى الامتداد الزمنى للبحر، ولكون تفعيلتيه المتداخلتين مختلفتان "فاعلن – مستفعلن" ولكونه بعيدا تمام البعد عن الخفة والليونة المعهودة فى كل من الخفيف ومجزوء الكامل ندر فيه التدوير مثله مثل الطويل والكامل التام نظرا لاتساع الشطر للمعنى أما ضيق المدة الزمنية لمجزوء الكامل "وخفة وطلاوة ولين الخفيف وصلاحيته للمنثور من الكلام وللمختلف من المعانى"[٤] جعلتهما أصلح الأبحر فى الشعر عامة وعند شوقى بخاصة للتدوير ولا يحكم البيت المدور فى الإلقاء ذلك الميزان العروضى، وإنما يحكمه، بل ويتحكم فى مساره ما يسمى بالميزان الإيقاعى، وهذا الميزان عبارة عن

---

[١] – العمدة ابن رشيق – ١٧٧-١٧٨ جـ١.

[٢] – البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عمران – ص٢٧٤.

[٣] – الشوقيات المجهولة – جـ٢ – ص٥٩.

[٤] – انظر سليمان البستانى – إلياذة هوميروس – الشرح الأدبى – ص٩٣ – وكذلك العروض – عمر توفيق
سفر أغا – ص٨٧.

مجموعة من العناصر الإيقاعية التى لها وزن جزئى معين ووزن جملى وتستغرق مددا جزئية ومدة جملية معينة ولها بداية ونهاية وقيم حركية مضبوطة لا تفويت فيها ولا تفريط وينسج الكلام كله على منوالها، وهى قيم من الكميات والكيفيات لا تنقص ولا تزيد، كما يزيد حجم البحر أو ينقص أو كما تزيد التفعيلة أو تنقص، فإذا تقرر هذا وثبت، وراعينا تفاوت أحجام الإيقاعات أمكن أن يستوعب الإيقاع بيتا كاملا أو شطرا أو تفعيلة، وأمكن للبيت أن يتسع لدورة إيقاعية واحدة أو دورتين أو أكثر بشرط أن يتقيد الشاعر بوحدة الميزان، ولا عليه إلا أن يسوى بين الأبيات فى عدد ما تتضمنه من الدورات الإيقاعية"

وبمطالعة ظاهرة التدوير فى شعر شوقى بقسميه الغنائى والمسرحى يتبين لنا مدى حفاظه على بعض مسلمات الموروث الشعرى إذ احتلت هذه الظاهرة فى كل شعره نسبة (٨,٧٦٪) وهى النسبة المقابلة لألفى بيت ومائة وتسعة وخمسين (٢١٥٩ بيتا) وهى نسبة أقل من نسبة استعمال حافظ لهذه الظاهرة التى بلغت فى شعره نسبة (١٠,٦٨٪)[١]، وقد تباينت هذه النسبة فى كل من الشوقيات المجهولة (٧,٧١٪) إلى الديوان (٨,٩٢٪) إلى المسرح (١٠,٥٢٪) ولعل سر ارتفاع نسبة الأخير يعزى إلى التمادى وراء إتمام الدلالة فى الجمل الحوارية القائمة على التراشق اللفظى والتلاحم الدلالى، كما يذكر لشوقى أنه أدارها فى أواسط تفاعيل أربعة عشر وزنا متباينة المقادير مختلفة الخصائص مما يثبت براعة هذا الرجل، إلا أن تباينا ما قد لوحظ فى تواتر هذه الظاهرة كثرة وقلة بالنسبة للأوزان على ما هو موضح بالجدول التالى:

---

[١] - انظر - البنية الإيقاعية فى شعر حافظ - محمود عسران - ص٢٧٥.

جدول ص٢٩٦

الوزن / المصدر	مع الكامل	الخفيف	مع الرجز	مع الرمل	المتقارب	الهزج	مع الوافر	المجتث	شطر المتدارك	الكامل	السريع	البسيط	الطويل	المقتضب	المجموع	النسبة %
الديوان	٤٢٨	٣٥٨	٨١	٥٤	١٥٢	١٧	٣٠	٤	١٠	٨	١	-	-	١	١١٤٤	٨,٩٢
المسرح	٢٦	١٥٣	٣٢٤	١٣٦	١٩	٦٧	-	١٧	-	-	١	٣	٢	-	٧٤٨	١٠,٥٢
الشوقيات المجهولة	١٣٨	٧٩	٢٧	٣	٤	٩	-	٤	-	-	٢	١	-	-	٢٦٧	٧,٧١
المجموع الكلي	٥٩٢	٥٩٠	٤٣٢	١٩٣	١٧٥	٩٣	٣٠	٢٥	١٠	٨	٤	٤	٢	١	٢١٥٩	٨,٧٦
النسبة للمدور %	٢٧,٤٢	٢٧,٣٢	٢٠,٠	٨,٩٣	٨,١٠	٤,٣٠	١,٣٨	١,١٥	٠,٤٦	٠,٣٧	٠,١٨	٠,١٨	٠,٠٩	٠,٠٤		

بالنظر فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

١- تخطى مجزوء الكامل وزن الخفيف الذى يحتل صدارة الأشعار المدورة فى مجمل الشعر العربى قديمه وحديثه ولعل ذلك راجع لبساطه هذا الوزن وتقارب أبعاده الإيقاعية مما كان يغرى شوقى بالتمادى وراء تمام الدلالة على حساب حدة التراكيب الوزنية.

٢- لوحظ أن نسبة دوران التدوير نفساً أعلى منها اتجاها فى أشعار شوقى على مجزوء الكامل حتى لتشعر من خلال نسبة تواتر هذه الظاهرة داخل العمل الواحد أن شوقى يصب قصيدته كاملة فى قالب شبه موحد يساعده على ذلك ضيق المساحة الزمنية للوزن التى تعطى للنغم انسيابا وتدفقا يصعبان من تكتيل الأوزان وتأطير البنى.

٣- يلاحظ تقارب نسبة التواتر بين كل من الخفيف ذى التفاعيل المتباينة ومجزوء الكامل ذى التفاعيل الصافية كما يلاحظ جلاء ظاهرة التدوير مع الخفيف فى كل من الديوان والمسرح الذى أعطى تميز الاستعمال فيه المساحة الكافية للخفيف لأن يتميز حتى على مجزوء الكامل، ولعل تزايد التواتر فى ذلك الوزن راجع فى الأساس إلى انبساط تفعيلتى التداخل "فاعلاتن" وتلاقح بنى السكون والحركة فيهما.

٤- تجلت ظاهرة التدوير بوزن مجزوء الرجز وبخاصة فى الأعمال المسرحية لتصدر هذا الوزن ما عداه فى الأعمال المسرحية أولا، ونظرا لانسيابية تفاعيله ورشاقة الجمل المبنية عليها مما يدع المجال واسعا لإمكانية التلاحم الوزنى والتعانق الدلالى على السواء.

٥- لوحظ احتلال الأوزان المجزوءة عامة نسبة عظمى من هذه الظاهرة إذ بلغت فى كل من: (مجزوء الكامل ومجزوء الرجز ومجزوء الرمل ومجزوء الوافر ومشطور المتدارك) نسبة (٥٨,٢٢٪) فى مقابل تسعة الأبحر التامة الأخرى مما يؤكد طواعية المساحة الزمنية الضيقة لهذه الظاهرة التى تظهر فى منطقة التلاحم الأوسط مما يزكى جلاء الدلالة على الجلاء الوزنى.

٦- يلاحظ من الجدول ندرة هذه الظاهرة فى ستة الأبحر الأخيرة إذ لا يمثل مجموعها عامة نسبة ذات بال قياسا لما دُوِّر من أوزان، ولعل ذلك راجع فى الأساس لاتساع صدر هذه الأبحر وامتداد مساحتها الزمنية مما يتيح للشطر حرية استيعاب ما ابتغى الشاعر من بنى دلالية.

٧- انعدمت هذه الظاهرة تماما فى أوزان (المديد – المنسرح – المتدارك التام – الرمل التام – الوافر التام – الرجز التام -) مما يثبت حدة تفاعيل هذه الأوزان وعدم قابليتها لتلك الظاهرة شديدة التعقيد.

أسلوب شوقى فى التدوير:

لعل لمنطقة التداخل فى التدوير أثرا ساحرًا فى موسيقى البيت إذ تعد موضع تركيز فى الإنشاد لأن نطق البيت جملة واحدة يقتضى الضغط على مناطق صوتية منه بعينها، ولا مراء فى أن منطقة التداخل تعد أعلى هذه المناطق وأكثرها جلاء وهذا يتطلب أن يكون الحرف موضع التداخل عالى النبرة ظاهرا، ولتلمس هذا وجب علينا أن نسوق بعض الشواهد لرصد أعلى الطرق دورانا فى تدوير شوقى لأشعاره.

وبالمطالعة لاحظنا أن شوقى يبقى فى مجزوء الكامل على صوت واحد يرد فى مستهل الشطر الثانى على شاكلة قوله فى سقوط السلطان عبدالحميد:[1]

	سل يلدزا ذات القصـــور	هل جاءها نبأ البـدور
٢	اخنى عليها ما اتـــا	خ على الخورنق والسدير
٤	ودهى الجزيرة بعد إسماعيـ	ـل والمـــلك الكبير
٥	ذهب الجميع فلا القصـو	ر ترى ولا أهل القصـور
٨	المترعات من النعيـــ	ـم الراويات من السرور
٩	العاثرات مـــن الدلا	ل الناهضات من الغـرور
١٠	الآمـــرات على الولا	ة الناهيات على الصدور
١١	الناعمات الطيبـــا	ت العرف أمثال الزهـور
١٢	الذاهلات عن الزمـــا	ن بنشوة العيش النضـير
١٣	المشرفات وما انتقلـــ	ـن على الممالك والبحور
١٩	فى مسكن فوق السمـــا	ك وفوق غارات المغـير
٢١	سموه يلدز والأفـــو	ل نهاية النجـــم المغير
٢٣	امسين فى رق العبيـــ	ـل وبتن فى أسر العشير
٢٤	ما ينتهين من الصـــلا	ة ضراعـــة ومن النذور
٢٨	خطب الإمام على النظيـ	ـم يعز شرحًا والنثير
٣٥	سدت الثلاثين الطـــوا	ل ولسن بالحكم القصير
٣٨	كم سجلـوا لك فى الروا	ح والهُوك لدى البكـور
٤١	ماذا دهاك من الأمـــو	ر وكنت داهية الأمـور
٤٢	ما كنت إن حدثت وَجِلـ	ـت بالجزوع ولا العثور
٤٣	أين الروية والأنـــا	ة وحكمة الشيخ الخبـير
٤٥	دخلوا السرير عليـــ	ـك يحتكمون فى رب السرير

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٣٤١.

٤٦ اعظم بهم من آسريــ ـن وبالخليفة من اسير
٤٨ قالوا اعتزل قلت اعتزلـ ـت الحكم لله القــدير
٤٩ صبروا لدولتك السنيـ ـن وما صبرت سوى شهور
٥٣ هلا احتفظت به احتفـا ظ مرحب فــرح قدير
٥٤ هو حلية الملك الرشيـ ـد وعصمة الملك الغرير
٥٨ كالليث يسرف فى الفعـا ل وليس يسرف فى الزئير
٦٢ فى مدح أنورك الجـرى ء وفى نيازيك الجسـور
٦٥ القابضين على الصليـ ـل كجدهم وعلى الصرير
٦٧ فقنصت صياد الأســو د وصدت قناص النسور
٧٠ ويبايعونك يا محمــ ـد فى الضمائر والصدور
٧٢ فابلغ به أوج الكمـــا ل بقوة الله النصـــير
٧٤ شيخ الغزاة الفاتحيــ ـن حسامة شيخ الذكور
٧٧ بشرى الخلافة بالإمــا م العــادل النـزه الجدير

بتأمل ما سلف من أبيات نجد أنـه قـد يكون مـن المستساغ الوقوف على الحرف المتبقى من الكلمة موضع التدوير وقفة دلالية خفيفة بعيدًا عن تمام الوزن ولكن تماسك البيت وتلاحم بناه وضيق صدره قد يحول كثيرا دون ذلك وبخاصة أن شوقى ينشئ داخل كل بيت جدلية تركيبية خاصة تقف حائلا دون تجزئته وأسلوب شوقى فى استعمال التدوير على هذا الوزن هو نفس أسلوب حافظ تقريبا ولك أن تقارن رثاءيهما لعلى باشا أبو الفتوح[1] إذ استعملا نفس الـوزن "مجزوء الكامـل" ونفس الـروى الـلام المكسورة واتبعا نفس الأسلوب تقريبا فى التدوير من الوقوف على صوت واحد يـرد فى مستهل الشطر الثانى مما يجعل للأبيات المدورة انسيابية إيقاعية خاصة وبخاصة لصعوبة تشطيرها وعدم سلاسة التوقف على ذلك الصوت المنفرد بصدارة التكتل الثانى.

أمـا إذا وقـع التـدوير على حـرف مضعف فيصعب هنـا التوقف وبخاصة أن للتضعيف ثقله الصوتى الذى يضيع جمال التركيب وروعة الانسياب الإيقاعى حال الوقوف عليه وهذا اللون من التدوير يكثر مع وزن خفيف كمجزوء الكامل مثلا ولك أن تتأمل قول شوقى:

---

[1] – انظر ديوان حافظ – ص٤٩٠ – وديوان شوقى – جـ٢ – ص٥٠٨.
مطلع حافظ: جل الأسى فتجملى ** وإذا أبيت فاجملى
مطلع شوقى: ما بين دمعى المسبل ** عهدٌ وبين ثرى على

ريان من مجد يعـ ... ـزْ على القصور مؤثل

وحديثهم مسك الند ... ىْ وعنبر فى المحفل

ووقفت ما بين المحـ قـ ... ـق فيه والمتخيل

ذهبت كحلم بيد أن ... ـ الحلم لم يتـأول

ليس الغنى من البريـ ... ـة غير ذى البال الخلى[1]

من المفترض أن تكون الترسيمة العروضية لمنطقة التداخل هكذا

١- يعـزّ * زْ

٢- النديـ * ى

٣- المحقـ * ـقق

٤- أنـ * ـنل

٥- البريـ * ـية

ولك أن تتأمل صعوبة التوقف على أحد الكمين المتداخلين ولعل ذلك راجع فى الأساس إلى التواصلين الصوتى والدلالى على السواء وما يحملان من وقع الصراع الناشئ فى نفس الناطق ما بين التوقف والتمادى وإنما انعقاد الغلبة فى النهاية للأخير إيثارًا لإتمام التوقيع والمعنى على السواء ولعل سعة صدر الخفيف تجعل لتشديد منطقة التداخل حضورا صوتيا لا ينكر، إذ يندر مع هذا الوزن ورود منطقة التداخل مضعفة كلون من التركيز على التلاحم الوقع دلالى الذى يؤكد انسيابية هذا الوزن وحسن تساوقه وعلى هذه الشاكلة قول شوقى راثيا الشيخ سلامة حجازى:

يا لواء الغناء فى دولة الفـ ... ـنْ إليك اتجهت بالإكليل

أين من مسمع الزمان أغانـ ... ـىْ عليهن روعة التمثيل

ذبلت فى ثراه ريحانة الفـ ... ـنْ وجفت ريحانة التمثيل[2]

وكذلك قوله:

لبد صاده الردى وأظن الـ نـ ... ـسر من سهمه على ميعاد

صفحات نقية كقلوب الـ رُ ... ـسل مغسولة من الأحقاد

أمة هيئت وقوم لخير الـ دْ ... ـهر أو شره على استعداد[3]

---

[1] - الديوان - جـ٢ - ص٥٠٨ : ٥١١.

[2] - الديوان - جـ٢ - ص٥٢٠، ٥٢١.

[3] - الديوان - جـ٢ - ص٤٣٥، ٤٣٧.

تأمل الترسيمة الأولى:	والثانية:
١ – الفتـ * ـن	١- التـ * ـتسر
٢- أغانيـ * ـيّ	٢- الز * زسل
٣- الفتـ * ـن	٣- الذ * ذهر

لعل تلاحم الأبيات هنا إنما يرجع فى الأساس لكون منطقة التداخل ما بين الشطرين جاءت مضعفة الصوت مما صعب مهمة سكتة ما بين الشطرين وجعل التمادى فى النطق أوقع من التوقف، بل وأزال قارية التقطيع العروضى، وأضفى على الأبيات انسيابية خاصة لا تحدها إلا نهاية القافية التى تكون بدورها أحد أصوات البيت إيقاعا وأوضحها وقعا، كما أن شطر الكلمة موضع التدوير إلى شطرين إنما مرجعه إلى إحداث لون من الاندماج الدلالى الذى يصعب معه التوقف، بل ويتعذر معه أى لون إيقاعى سوى التمادى وراء التركيب مجملا إلى نهاية البيت على شاكلة قول شوقى على مجزوء الكامل.

وعلى العتيق مشيتَ تنـ	ـظر فيه دمعك وانهماله
أنا يا ابن أحمد بعد أمـد	ـحى فى أبيك بغير حـاله[1]

تأمل الترسيمة الخطية لهذين البيتين:

/ فمشيتتنـ	* ظرفيهدمـ /
/ مدبعدمـد	* حيفيأبيـ /
متفاعلن	* متفاعلن

لقد شطرت منطقة التداخل هنا الكلمة إلى نصفين فاستقل نصفها الأول بسبب تفعيلة الشطر الأول الأخيرة الخفيف، بينما تصدر شطرها الثانى فاصلة تفعيلة الشطر الثانى الأولى الصغرى مما جعل التوقف أمرًا عسرًا على ذى الذائقة الإيقاعية المرهفة، هذا وقد يلجأ شوقى إلى الوقوف فى منطقة التدوير على "ال" التعريف محدثا بذلك بينها وبين الاسم الداخلة عليه فصلا إيقاعيا جميلا يصعب جدًا معه التوقف لئلا تضيع دلالة التعريف المبتغاة وعلى شاكلة ذلك قوله:

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٤٩٥، ٤٩٦.

ويفصل الأخـلاق للـ | ـأجيال تفصيل اليتـيم
هو ضنة المثرى من الـ | ـأخلاق أو مال العـديم
ومدارس لا تنهض الـ | ـأخلاق دارسة الرسوم[١]

ونظرا لانتهاء كل الأوزان التى يصيبها التـدوير فـى شـعر شـوقى بسـبب خفيـف فقد انعدم فى كل شعر الرجل وقوع حرف واحد من كلمة فى شطر بينما بقية الكلمة فى الشطر الثانى فأقل ما وقع عليه التدوير فى الشطر الأول حرفـان وأكثـره سـبعة وأقـل مـا وقع عليه فى الشطر الثانى حرف وأكثره خمسة أو ستة أصوات.

أما بقية الأوزان التى وقع بها تـدوير فـى شـعر شـوقى فإنهـا لم تخضـع لمعياريـة خاصة فى الاستعمال، وإنما جاءت على شاكلة ما سلفها تاركة نفسها لما تمليـه روح الفنـان، ولعل عبء جمال الإيقاع الأعظم فى الأبيات المدورة إنما ألقى به علـى صـوت الـروى المجلـل للقافية الذى كان الأبرز بين أصوات البيت المدور كلية وبخاصة أن التمادى وراء تمام الدلالة فى الأبيات المدورة منـع شـوقى فـى معظـم الأحيـان مـن اللجوء للمحسـنات الإيقاعيـة ذات الحضور الصوتى كالتجنيس أو التصدير أو التكرار أو المماثلة أو ما إلى ذلك ولعل هذا بعـض ما أضفى على الأبيات المدورة ظلالا من النثرية المخلة وأفقـدها الكـثير مـن فنيـات الإيقـاع الداخلى.

---

[١] - الديوان – جـ١ – ص٥٤٧، ٥٤٨.

الفصل الثاني

ظواهر البديع وعلاقتها بإيقاع شعر شوقي

أولا: إيقاعية البديع فى شعر شوقى:

البديع هو درجة من درجات التميز خاصة يتغياها كل مطبوع وينال من ورائها بغيته كل عبقرى، فينغم عن طريقه حركاته وسكناته محققا بينها لونا من الانسجام والتوافق، وصولا للإمتاع وتحقيقا للإنشاء الإيقاعى الذى يتماهى وما بنفس المبدع من بهجة أو شجن، يأس أو أمل لذة أو ألم، ومجملها ظلال مشاعر لها فى كل نفس صدى وفى كل صدر منحنى، وحتى لا ينفر المتذوق فلابد من حدوث تجاوب بينه وبين ما يقرأ، وهو ما يحدث التناغم المزدوج بين القارئ وزفرات الشاعر أو أنينه المبثوث فى أدوات فنه وأصوات لحنه وتراكيب مقاطعه وتناغم حركاته وسكناته، وتناسق بناه ومسافاته، وكلها منازل توفيق بين ما قيل وما يتذوق ويحس، وإنما منبع النفرة من العجز عن التوافق، والانفصال عن المبتدع.

وثم فنون فى العربية، لا يظهر بهاؤها إلا وهى موقعة. كالسجع والجناس، والمشاكلة والازدواج، وفنون أخرى لها من الطاقة أن تبرز كل خفاياها بلا إيقاع محس، كالطباق والتعليل والتورية والمبالغة، والصور الفنية التى تنشد التشبيه أو التى تعتمد على المجاز أو تهدف إلى الكناية أو التعريض[١].

ولقد رسخ فى ذهن الذائقة النقدية منذ قديم الزمن أن الظواهر البديعية إنما هى مجرد زينة طارئة أو زخرفة عرضية يُرمى من وراء اللجوء إليها إلى هدف واحد وهو التنميق اللفظى بعيدا عن دورها الفاعل فى تحسين إيقاع القصيد لذا سيكون جل جهدنا، فى رصد ارتباط هذه البنى بذات المبدع من ناحية وبمكونات تراكيبه التى هى ظلال معاناته من ناحية أخرى، هو النظر إلى دورها فى هيكلة الإيقاع المميز لشعره، ولا مراء أن الفعالية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عرضية، بل هى ركن هام فى بناء العمل الفنى، بوصفه كلا متكاملا، ولا ريب أن دورها الإيقاعى له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنية لأن نظرة سريعة فى تكوينها اللفظى أو المعنوى تجعلنا ندرك أنها تقوم أساسا على نظم إيقاعية تتمثل فى عناصر يمكن أن تنضوى على مبدأى: التشابه والاختلاف، أو الوحدة والتنوع، كالتقابل، والتوازى، والتوازن، والتشابه، والتماثل، والتضاد، ..... الخ. كل

---

[١] - البديع فى شعر شوقى. د/ منير سلطان – منشأة المعارف – ط٢، ١٩٩٢م.

ذلك من خلال العلاقة العضوية بين الدال والمدلول، واستشراف لغوى دقيق لآفاق الدلالات الإيحائية الناجمة عنها[1].

فالبديع أصبح أداة تعبيرية يعتمد المفارقة الحسية والمعنوية لغة بذاتها، كما يجعل من الإيقاع التكرارى خاصية بذاتها، وكل ذلك يمثل عملية تنظيم للأدوات التعبيرية التى كان الإلحاح عليها وسيلة لقبولها أولا، ثم الإعجاب بها ثانيا.

إن النظر فى البحث البديعى – فى مجمله – يؤكد أن البلاغيين قد أهمهم تحسس بناء الجملة بوصفه الوحدة الصغرى للخطاب اللغوى، واعتمدوا فى ذلك على توصيف عناصر هذه الجملة توصيفا يبدأ من الحرف المعزول عن الدلالة، وصولا إلى التركيب بكل مكوناته الإفرادية وبكل علاقاته النحوية.

واللافت أن المتابعة البلاغية لم يكد يفلت منها وسيلة تعبيرية إلا وكشفت عنها، وحدوث خواصها البنائية، واستخلصت من هذه الخواص (المصطلح) الذى يناسبها ويعبر عنها، وقد تنبهت هذه المتابعة للمستوى الشكلى المحسوس بوصفه انعكاسا للمستوى الباطنى أو الذهنى[2].

ثانيا: فنون البديع ودورها فى إيقاع شعر شوقى:

أ- تشكيلات السجع ودورها الإيقاعى:

السجع ظاهرة إيقاعية لها أثرها الصوتى الفاعل فى النفس فعل السحر إذ ييسر على المتلقى حفظه، ويرضى سمعه وذوقه على السواء، كما أن لطبيعته التكرارية تأثيرا على النفس جميلا عن طريق الإيقاع الصوتى المتحقق بين الحرفين المتقافيين أو البنيتين المتوازيتين بما ينشئان من جرس متوازن علما بأن طاقات الإيقاع مجملة إنما تتجلى فى التركيب المسموع، ولكل شاعر وسيلته المائزة فى تشكيل إيقاع شعره فما بين صعود وهبوط تباعد وتوال، فصل ووصل، تعامد وتسطيح يدير كل شاعر تراكيب إبداعه تلك التراكيب التى تعد وعاء لكل معطيات اللغة من صوت وصرف ونحو وبلاغة ودلالة ناهيك عن عاطفة مجللة أو خيال حاو، وكلها أمور يصعب الفصل بينها إذ هى كل مبتدع، ولقد

---

[1] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى – د/ابتسام حمدان. ص٢٨٩.

[2] – البلاغة العربية – قراءة أخرى – د/محمد عبدالمطلب ص٣٤٨، ٣٤٩.

أدار شوقى بنية السجع فى شعره على عدة محاور جللت فى مجملها إيقاع شعره، وصنعت به ثراء صوتيا مؤثرا، ونفثت فى أدائه التعبيرى روحا من الاتساق كان لها حضورها الذى لا ينكر فكانت على النحو الآتى.

١- السجع الأفقى الثلاثى:

وهو لون من التوقيع الصوتى المباغت، أى غير المتوقع، والذى لا يعتمد مناطق عروضية من البيت بعينها، إنما يرجع إلى الاستدعاء الصوت/معنوى المائز على شاكلة قوله على مجزوء الكامل:

المتكلون — الموتمون الهادمون بلا نهاية[1]

ب ـــــ ب ـــــ ب ـــــ ب ـــــ أ

لم ينبع تسجيع الكلمات هنا من مجرد اتفاق نهاياتها، وإنما من تلاقحها المورفولوجى وتوافقها العروضى، وتوازيها الأفقى فى لون من القفز بالمعنى والصوت معا إلى الأمام وصولا للإمتاع الموقع عن طريق الاستهلال "بال" التعريف والاختتام بواو جمع التذكير ذات الحضور الصوتى المميز حتى بدت وكأنها قافية داخلية مقابلة لقافية الختام ذات الوقع الهادئ وعلى ذات الشاكلة قوله على مجزوء الرجز.

السامعين — الطائعين المحسنين المهرة[2]

ب ـــ ب ـــ ب ـــ أ

وعلى شاكلة سالفه دار هذا البيت فى لون من التوازن والتلاقح جميل فعلى الرغم من اختفاء وقع ال التعريف فى الكلمتين الأوليين نظرا لكونها شمسية إلا أن توازى الكلمتين مورفولوجيا واتفاقهما فى ثلاثة الأصوات الأخيرة مع ياء ونون محسنين صنع كل ذلك تراسلا صوتيا مؤثرا ليقودنا إلى قافية الختام ذات الجلاء الصوتى بحكمة وبراعة وعلى ذات الشاكلة من التلاقح وفى نفس القصيدة قوله:

مالكة — عاملة مصلحة — معمرة

ب ـــ ب ـــ ب ـــ أ

توافق صوتى بين خواتيم ثلاثة الكلمات الأول وتوازن مورفولوجى بين جزاى الشطرين بما يحقق لونا من الإمتاع الصوتى المتلاقح، الذى يحمل النفس على الالتذاذ والراحة ومثل ذلك أيضا قوله:

---

[1] - الديوان — جـ٢ — ص٨٨.

[2] - الديوان — جـ١ — ص٩٦.

دع الجنـــود – والبنـــود	والوفـــود المحضـــره
اين الأمـــور – والقصـــور	والبـــدور المخـــدره[1]
ـــ ب ـــ ب	ـــ ب ـــ أ

وهنا قد استعمل شوقى العطف فاصلا بين الكلمات المسجوعة، وعلى المسارين اى بفصل وبدون فصل بدا ثقل هذا اللون الإيقاعى الفاعل، وعلى نفس هيئة السجع المعطوف قوله:

ليث المعامع، والوقائـــع م	والمواقـــع والحصـــار[2]
ـــ ب ـــ ب	ـــ ب ـــ أ

٢- السجع الأفقى الثنائى:

هذا وقد يكون السجع ثنائيا فيكون بذلك اخف حدة من نظيره الثلاثى ذى الترصيف الأفقى الممتد من مثل أقواله:

لا الجاهلون العاجزون ولا الألى	يمشون فى ذهب القيـــود تبخترا[3]
سيروا بهـــا تقيـــــة	نقيـــــــة مبرورة[4]
من الناعمات الراويات من الصبا	ذوت بين حل فى البلاد وترحـــال[5]
وبالغاديات الســـاقيات نزيله	من الصلوات الخمس والآى والأسما[6]
وددت لو أنى فـــداك من الردى	والكاذبـــون المرجفـــون فدائى[7]

وكل هذه أشكال للون من السجع المتصل الذى يقرع الآذان قرعا متتابعا ليقيم لونا من التناغم الداخلى ذى التأثير المثرى لإيقاع البيت الممتد ويكسبه حدة كون معظم الفاظه متراسلة مع بعضها عددا مما جعل خواتيمها تتراسل مع مثيلاتها صوتيا محدثة تنغيما خاصا.

٣- السجع الأفقى المتوازن

هذا وقد يفصل بين الكلمات المسجوعة بفاصلة تركيبية، تطول أو تقصر، إلا ان عطاء السجع يظل من ورائها محققا ما يبتغى من أثر تنغيمى ومن امثلة ذلك لدى شوقى أقواله:

---

[1] - الديوان – جـ – ص٤٥٨، ٤٦٠.
[2] - الديوان – جـ٢ – ص٤٥٢.
[3] - الديوان – جـ١ – ص٤٦٥.
[4] - الديوان – جـ٢ – ص٤٥٨.
[5] - الديوان – جـ٢ – ص٥١٦.
[6] - الديوان – جـ٢ – ص٥٣٥.
[7] - الديوان – جـ٢ – ص٣٦٠.

الصارخون إذا أسئ إلى الحمى ... والزائرون إذا أغير على الشرى[1]

ـــــــ ب ـــــــ ب ... ـــــــ ب ـــــــ أ

الشاكيات وما عرفن صبابة ... الباكيات بمدمع سحـــــــاح[2]

واخـذك من فم الدنيا ثناء ... وتركك فى مسـامعها طنينا[3]

القائمـين على لواء نبيـــه ... المنزلين منازل الأنصـــــار[4]

الهازئين من الثرى بسهولة ... الدائسين على روس جبـاله

ـــــــ ب ـــــــ ب ... ـــــــ ب ـــــــ أ

لعل إيقاعية التسجيع فى هذه الأبيات إنما تكتسب ألقها ليس من مجرد اتفاق خواتيمها، وإنما أيضا لاستقلالها بمستهلات الأشطار المتلاقحة واحتلالها موقع الصدارة للتفاعيل المستهلة للتكتلات العروضية.

٤- السجع الأفقى المستقل بشطر

هذا وقد تستقل بنية السجع بشطر دون الآخر صانعة بذلك ثقلا إيقاعيا لهذا الشطر على شاكلة أقوال شوقى:

وأنت معين العاشـــقين على الهوى ... تئن فنصغى، أو تحـن فنسـمع

سلام عليه فى الحيـــاة وهامـة ... وفى العصر الخالى وفى العالم التالى

الليـل ينهضنى من حيث يقعدنى ... والنجم يملأ لى والنجـم صهبائى

فمنك الندى والبر والعطف والرضا ... ومنى الجمـان النظم واللؤلؤ النثر

ساعين داعين حيـــــال الحمى ... لنا إلى الوجـه الكريـــم ابتهـال

هبنا قطيعا هائمــــا ســـائما ... لو اتحدنا خشـــيتنا الذئـــاب

لا مراء إذن فيما يضفيه هذا اللون الإيقاعى من طلاوة نغمية على موسيقى البيت الواقع فيه ولعل فى ذلك تأكيداً على مدى صلاحيته الإيقاعية وفاعليته المعنوية والصوتية فى نفس الحين.

٥- السجع المزدوج

هذا وقد يدور هذا اللون على المسارين الأفقى والرأسى معا أو الرأسى فقط مما يجعل له جلجلة صوتية ورنينا إيقاعيا له خصوصية ساحرة أما أمثال المسار الأول فى شعر شوقى قوله:

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٤٦٥.

[2] - الديوان - جـ١ - ص٧٣١.

[3] - الديوان - جـ١ - ص٢٥٨.

[4] - الديوان - جـ١ - ص١٠٥.

بأبى وروحى الناعمات الغيدا	الباسمات عن اليتيم نضيدا
الدانيــات بكل أحــور فاتر	يذر الخلىّ من القلوب عميدا
الراويات من السلاف محاجرا	الناهلات سوالفـا وخدودا
اللاعبات على النسيم غدائرا	الراتعات مع النسيم قدودا[1]

تلاقحت الأشطار فيما بينها بألفاظها المسجوعة التى أحدث تلاقحها رنينا إيقاعيا فاعلا، ناهيك عن انعكاساته المعنوية إذ لم تأت هذه السجعات لمجرد سهولة وقعها على اللسن وإنما جاءت أيضا لتنقل لنا صورة الجمال مجسدة فشوقى ينغم على وتر حساس مستغلا عطاء المكان إذ اتخذت الكلمات المسجوعة لنفسها مواقع تساعدها على أداء إيقاعها لتخدم المعنى العام فتلاقحت صوتا ومعنى وتغيت هدفا نفيسا فوصلت إليه وأوصلت إليه القارئ فنسوة شوقى "ناعمات باسمات – رانيات راويات، ناهلات لاعبات راتعات" وهى حزمة من رموز الجمال التى تجسد البدع بالصوت وتنقله بالوصف ليبدو على ما نرى من الروعة والدقة، وعلى ذات الشاكلة من التلاقح قوله:

أين الأوانس فى ذراهـا	من ملائكة وحـور
المترعات من النعيــم	الراويات من السرور
العاثــرات من الدلال	الناهضات من الغرور
الآمــرات على الولاة	الناهيات على الصدور
الناعمات الطيبــات	العرف أمثال الزهـور
الذاهلات عن الزمــان	بنشوة العيش النضير
المشرفــات وما انتقلن	على الممالك والبحور[2]

شوقى هنا يبدو حزينا فما كان له إلا أن ينغم الحزن بحزن، ويجلى الشجن بشجن ويأتى بهذه السجعات ذات الامتداد النغمى لتماهى ما بنفسه من ترانيم بأس، فشوقى يصور مأساة نسوة رتعن فى النعيم زمنا ثم أخنى عليهن الزمن فأبدل دعتهن قلقا مما جعل المعنى يستدعى المعنى، والدلالة تستنفر الدلالة والصوت يرتكن إلى أمثاله ليبدو الفارق كبيرا بين نسوة هذه اللوحة وسالفاتهن فى اللوحة السابقة مما يؤكد قدرة السجع على تنغيم الإيقاع بأصداء النفس الشاعرة، فنسوة المجموعة الأولى:

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٣٣٢.

[2] – الديوان – جـ٢ – ص٣٤٢.

اقبلن فى ذهب الأصيل ووشيه | ملء الغلائل لؤلؤا وفريدا[1]

بينما نسوة المجموعة الثانية:

دارت عليهـــن الدوا | ئر فى المخادع والخدور[2]

٦- السجع الرأسى:

أمـا المسار الرأسـى فقـد اداره شـوقى باقتـدار فنـى عجيـب مسـتغلا عطـاءه الصـوتى فبـدا متعامد الوقع حاد التوقيع على شاكلة قوله:

الرءوس مائلـــة | فى الصـدور تحتجب
والنحور قائمـــة | قاعــد بها الوصب
والنهـود هــامدة | والخـــدود تلتهب
والخصور واهيـــة | بالبنـــان تنجذب[3]

هنـا زاد التعامـد المورفولـوجى المعنـى وقعـا، إذ تعامـدت مسـتهلات الشـطر الأول، وكذلك خواتيمها تعامدًا رأسيا جميلا، ناهيك عن تلاقح الخواتيم تسجيعا وتصـريفا ممـا أفعم اللوحة بلون من التناغم المؤثر، وعلى ذات شاكلتها قول شوقى فى نهج البردة:

من الموائس بانا بالربى وقنـا | اللاعبات بروحى السـافحات دمى
السافرات كأمثال البـدور ضحى | يغرن شمس الضحى بالحلى والعصم
القاتلات بأجفـان بها سـقم | وللمنية أسباب من الســـقم
العاثرات بألباب الرجال ومـا | أقلن من عثرات الدّل فى الرسـم
المضمرات خدوداً أسفرت وجلت | عن فتنة تسلم الأكباد للضـــرم
الحاملات لواء الحسن مختلفا | أشكاله وهو فرد غير منقســم[4]

لكأن شوقى أغرم بصيغة جمع الإنـاث، أو أدرك مـا بهـا مـن عطـاء تنغيمـى فركـز عليها، أو لنقل إن لهذه الصـيغة غـيرة مثليـة ممـا حـدا بهـا إلى اسـتدعاء مثيلاتهـا اسـتدعاء موجبا فكانت على ما نرى من تراسلها وعلى ذات شاكلتها قوله:

---

[1] - الديوان – جـ٢ – ص٣٣٢.
[2] - الديوان – جـ٢ – ص٣٤٢.
[3] - الديوان – جـ١ – ص٦١.
[4] - الديوان – جـ١ – ص٦١٨، ٦١٩.

السحر من سود العيون لقيته	والبابلى بلحظهن سقيته
الفاترات ومافترن رمـــاية	بمسدد بين الضلوع مبيته
الناعسات الموقظاتى للهوى	المغريات به وكنت سليته
القاتلات بعابث فى جفنــه	ثمل الغرار معربدا إصليته
الشارعات الهدب أمثال القنا	يحيى الطعين بنظرة ويميته
الناسجات على سواء سطوره	سقما على منهوالهن كسيته[١]

فى هذه المرحلة المبكرة من القصيدة يبدأ وعينا فى إدراك أن هذه القصيدة مبنية من مادة "مطردة"، "متجانسة" ومن مادة "متقابلة" "متضادة" وهذا يقوى إحساسنا بالقيم المعبر عنها فى القصيدة، ويوضح لنا دلالات المعانى. ويأتى هذا من جمع الشئ إلى شبيهه أحيانا، وإلى نقيضه أحيانا. ويفعل التقابل فى الأبيات التالية فعله. ويكون هو العصب الأساسى الذى يمد عليه شوقى نسيج المعنى. ومن الواضح أن أسلوبه "اللعب الحر على المتقابلات" يسود سيادة مطلقة من بداية البيت الثانى إلى نهاية البيت السادس"[٢]

فإننا نجد أن الكلمات المسجوعة فى مستهلات الأبيات قد تحكمت تحكما فاعلا فى مسار القصيدة – "فالفاترات" تستدعى ما يقابلها "وما فترن" "والناعسات" تستنفر "الموقظاتى" وكأنها تقيم بها ومعها جدلية تقابلية شديدة الخصوصية إذ تتقاسمان تفعليتى الكامل الأوليين على ذات شاكلة ما حدث مع كل الأبيات إذ استأثرت تفعيلة الكامل الأولى بكل أصوات الجمع المتعامد فيما عدا التاء التى هى موضع التمفصل الصوتى والوضوح السمعى والتى استقلت بدورها صدر التفعيلة الثانية، أما بقية البيت الثانى فإن "المغريات" فى مستهل شطره الثانى تستنفر "سليته" ذات الإيحاء المخفى، على حين نجد أن مستهلات ثلاثة الأبيات الأخيرة "القاتلات – الشارعات – الناسجات" تمهد لألوان بيانية ذات ظلال إيحائية فاعلة ليرسم لنا الوحة كاملة الأركان واضحة المعالم.

لا مراء إذن فى عطاء الكلم التقافى بشكل رأسى إذ يستدل هذا اللون بنفسه على تحقق، وكمال الإصطلاع بالتوقيع، إذ الإيقاع النفسى إنما يقوم بتنغيم كلمة أو أكثر فى شكل متعامد نقلا لتنغيمات داخلية فاعلة وإن دل ذلك على شئ فإنما يكون دالا على مكان إيقاع هذه الكلمات النفسى الذى بفضله كان تشكلها فى سياق التركيب، وما إيقاع التناسب

---

[١] - الديوان – جـ١ – ص٦٤.

[٢] - توازن البناء فى شعر شوقى – د/محمود الربيعى – مجلة فصول – شوقى وحافظ جـ١ – ص٧١.

ذاك سوى ناتج من نواتج التأليف الصوتى المساوق لخاصية السمع ذات الصلة الوثيقة بوقع الكلم فى اللسان العربى، ولك أن تتأمل عطاء الاستنفار التسجيعى القائم بشكل متعامد فى قول شوقى:

يا رملة الثغر استرقى واملكى	من بات من فتن الغرام سليما
تتجمل الدنيا بشمس سمائها	وجمال أفقك بالشموس عموما
بالناعمات اللاهيات بمنتدى	يبدو أشم على المياه فخيما
الحاكيات عليه أندلس الهوى	عربا لنا طورا وحينا روما
الطالعات ولا أقول فراقدا	حذر العيون ولا أقول نجوما
والمائجات من اللطافة لجة	والهافيات من الدلال نسيما
واللافظات عن العقيق مرفقا	والباسمات عن الجمال نظيما
والساجيات من الحرير مطارفا	ود الأصيل فشيبهن قشيبهن أديما
من كل مقبلة تخف لها النهى	وثبا ويأخذها الفؤاد صميما
هيفاء تندى بهجة فى إثرها	هيفاء تقطر نضرة ونعيما[1]

لعل لفاعلية التراسل هنا ألقا خاصا وبخاصة أنها إنما أصداء فاعلية ذات مبدعة ترمى بدورها إلى استنهاض فاعلية الذوات المتذوقة لذا آثرت توحيد البنى المتقافية، بل وأفردت لها أماكن ذات جلاء توقيعى خاصة وهى مستهلاتِ التكتلات الوزنية لتراسل البنى على مسارين صوتى وعروضى لتبدو فى النهاية وكأنها توقيع مرسوم ومخطط ومتخذا لذاته لونا من العلو والخفوت تمشيا مع حركات الذات، وفنية الأداء الوصفى فتامل العلو فى "الناعمات اللاهيات" ثم الهبوط مع الحاكيات فالطالعات ثم التسامى الإيقاعى القائم على التلاقح بين كل من "والمائجات والهافيات" "واللافظات والباسمات" إذ لم يكتف شوقى بالتساوق المورفولوجى بين الكلمات، بل إنه اصطنع لها مجملة إيقاعا خاصا منبعه التوازى العروضى، والتوافق الاستهلالى إذ أدارها كلها مسبوقة بواو العطف ذات الانفعال الصوتى الخاص النابع من شفويتها المجهورة، ثم يختم كل هذه اللوحة "بالساحيات" ذات الانعكاس الإيحائى الفاعل، حتى لكأنه بها أسدل الستار على تلك اللوحة بديعة القسمات[1].

ب- الجناس — صوره، ودورها الإيقاعى

هذا لون من التنميق الصوتى ذى الطبيعة التكرارية ذات التأثير الإيقاعى الممتع، وقد اتسع مجال دراسة هذا اللون البديعى، وذلك لأهميته فى إضفاء لون من ألوان الإمتاع

---

[1] - الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٨٠.

الإيقاعى على الخامات المبتدعة ووجدنا اتفاقا بين جميع نقادنا، قدماء ومحدثين، على مدى فاعلية هذا اللون فى التلوين الصوتى لأعمال المبدعين[1].

وحين عن لعبدالقاهر أن يبين أثر الجناس فى جمال الأسلوب أكد أن هذا الجمال الأسلوبى والإيقاعى المتمثل فى الجناس كان صدى للمعنى الذى قدح فى النفس وأشرق فى العقل وتموج فى الشعر يقول:

"وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتى تجده لا يبتغى به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه، وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته، وإن كان مطلوبا بهذه المنزلة، وفى هذه الصورة"[2].

والجناس على ما قيل "ليس محسنا إضافيا، إنما هو أداة تعبيرية فنية تسهم فى تشكيل الصياغة على نحو مميز يكسب الأسلوب فاعلية وتأثيرا، وذلك راجع إلى تناسب الألفاظ فى الصورة كلها كما فى الجناس التام، أو بعضها كما فى الجناس الناقص، ومما لاشك فيه أن التوافق واقتران الأشباه والنظائر تميل إليه النفس بالفطرة، ويطمئن إليه الذوق المرهف المصقول بالثقافة والخبرة، لأنه يأنس إلى النظام المتسق المتآلف"[3].

جمال الصورة الفنية التى لا ينفصل فيها المعنى عن اللفظ، هذا وقد وضع المرحوم الدكتور على الجندى فى كتابه الرائع "فن الجناس"[4] شروطا لجودة هذا اللون جاءت على النحو التالى:

١- أن ينبذ به القائل من غير تمهل ولا تفكر كما ينبذ بكلام التخاطب لا يتردد ولا يتلكأ ولا يفكر بل كأنه يغترف من غدير صاف رقراق.

---

[1] - انظر – البديع لابن المعتز – ص٢٥، ونقد الشعر لقدامة ص١٨٥ – والصنعتين للعسكرى ص٢٣١ جـ٢ – ومفتاح العلوم للسكاكى ص٢٠٢ – والطراز ليحيى العلوى ص٢٥٦ جـ٢ – والمثل السائر لابن الأثير ص٢٤٦ جـ١ – وخزانة الأدب لابن حجة الحموى ص٢٥ – وفن الجناس د/على الجندى ص٤٠ : ص٥٥ – وعلم البديع روية جديدة د/أحمد فشل ص١٧٧ – دراسات فى علم المعانى والبديع د/عبدالفتاح عثمان ص١٧٦.

[2] -اسرار البلاغة – عبدالقاهر – ص١١.

[3] - دراسات فى علم المعانى والبديع - د/عبدالفتاح عثمان – ص١٧٥.

[4] - فن الجناس - د/على الجندى - ص٤٨، ٥٥، دار الفكر العربى.

٢- أن يكون الكلام فى حاجة إليه، بحيث إذا حذف منه لم يكن لـه مـن الرونـق والماء والبهاء ما كان له من قبل.

٣- أن يحقق الجناس بعد استكمال جمال اللفظ وصواب المعنى نوعا من الجرس الرخيم والموسيقية الشاجية تكون نافلة محمودة لا يضام لها واحد من اللفظ والمعنى.

ونقول إن للتميز بين المطبوع والمصطنع من الجناس أناسا وهبوا حاسة الذوق الفنى وصقلوها بثقافة وخبرة ووعى ودربة ومكابدة فى العكوف على الأساليب الأدبية الرائعة، وهؤلاء هم أولى بل أفضل من يدرك فاعلية هذا اللون فى تحقيق القيم الموسيقية التى تدعم الصورة الفنية فتجسد المعانى القابعة فى ذهن المبدع فى قوالب لغوية لها طابعها الصوتى الخاص، وهذا الصنف من الناس أيضا هو وحده القادر على كشف ما كابده من أثقل التعبير الأدبى ببنى متجانسة شكلا إلا أنها صادرة عن غير طبع، وعلى سبيل المهارة الحرفية فى صنع ما يخلو من الروح الفنية والعاطفية للإنسان.

هذا "وقد أخذ تحديد هذه البنية اتجاهين"

أحدهما: المستوى السطحى الذى يتصل بحاستين: حاسة السمع، التى تستطيع تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة أو بعض كلمة، وحاسة البصر، التى تستطيع تتبع رسم الحروف، وما بينها من توافق أو تخالف.

الأخر: المستوى العميق، وفيه يتم تدقيق النظر فى حركة الذهن واختيارها لنقط ارتكاز تتشابه على مستوى الصياغة، وتتغاير على مستوى الدلالة، ويلاحظ أن المتلقى يؤدى دورا بالغ الأهمية فى إنتاج الدلالة التجانسية، وذلك باستحضار حاسة التوقع عنده، وهو توقع يقتضى أن ينتج التماثل السطحى تماثلا عميقا، وهنا يخالف الناتج هذا التوقع، حيث يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التى تؤكد شعرية الصياغة"[١].

وشاعرنا قد استعمل الجناس محسنا صوتيا استعمالا واعيا إذ اداره على مسارى المسافة والزمن إدارة البصير فنوع بذلك فى درجة الايقاع كيفما يشاء محاولا ما استطاع مس طبيعة الصوت الإيقاعية عبر تكراريته الدالة، فما بدا عبثا ما فعل، وإنما جاء توشية

---

[١] - البلاغة العربية قراءة أخرى - د/محمدعبدالمطلب - لونجمان - ط١٩٩٧م - ص٣٧٢، ٣٧٣.

لجمال كائن وتنميقا لخامة حاضرة، وحتى لا نلج بأنفسنا فى خضم التفريعات فإننا سننظر إلى الجناس نظرة الباحث عن درجته أولا وزمنيته ثانيا، ثم مسافته ومدى أثر كل ذلك مجملا فى عطائه التوقيعى، وتأثيره الصوتى.

١- الجناس المتتابع على مدار العمل:

وتأثير هذا النوع يكمن فى الزج بالكتلتين المتجانستين بصورة متلاحمة وعلى غير توقع مما ينشئ تواشجا إيقاعيا متماسكا فى لين وهدوء لهما فعل السحر وناتج كل ذلك نوع من الراحة النفسية النابعة عن المتعة الفنية التى تتحقق من وراء ذلك التكتل الموسيقى الهادف ولك أن تتأمل قول شوقى على السريع:

وانت يا قصر ابتهج وابتهل	واهد الملا بالعلم المرسل
وازلف الوفد إلى ربهم	وظلل السدة واظلل
ويا بنى مصر اهرعوا واضرعوا	بحفظ مولى مصر والموئل
هذا لكم وجه الندى والهدى	فاستقبلوه خير مستقبل[1]

نلاحظ أن شوقى قد جانس فى الشطر الأول بلا فاصل وكأنه أراد بذلك تكثيف الإيقاع ليصنع بذلك حضورًا صوتيا لايدانيه روعة فى مجمل البيت إلا حضور القافية ذات البروز الإيقاعى الفاعل، والأجمل أنه لم يخالف سوى فى صوت واحد وهو الهاء واللام فى البيت الأول (ابتهج وابتهل) والهاء والضاد فى البيت الثالث (اهرعوا واضرعوا) والنون والهاء فى البيت الأخير (الندى والهدى)، أما الهاء فإنها الصوت الحنجورى الاحتكاكى المهموس وهى التى تقف مجابهة لكل من اللام بجهريتها وصامتيتها والضاد بانفجاريتها المجهورة والنون بجهريتها الغناء حتى لكأن الهاء عدت معادلا موضوعيا لما تهفو إليه نفس شوقى من تعبير، ناهيك عن حساسية القرع وخصوبته الايقاعية فى مقابل تجنيس الاشتقاق المنفصل فى كل البنى المتجانسة فى الأشطار الأخيرة (ظلل واظلل) (مولى — الموئل) (استقبلوه مستقبل) ولكل ذلك عطاؤه الإيقاعى الفاعل والممهد للرسالة المتغياة وعلى ذات الدرجة من العطاء قول شوقى على الوافر واصفا "كوك صو" وهو موقع بديع الحسن بالأستانة:

---

[1] - الشوقيات المجهولة - جـ١ - ص٨٢.

تحية شاعر يا ماء جكسو — فليس سـواك للأرواح أنس
فدتك مياه دجلة وهى سعد — ولا جعلت فـداءك وهى نحس
وجاءك ماء زمزم وهو طهر — وأمـواه على الأردن قدسُ
وكان النيل يعرس كل عـام — وأنت على المدى فرح وعرسُ
وقد زعموه للغـادات رمسًا — وأنت لهمهن الدهـر رمسُ
ودونك كوثرا وسفرن حورا — وهل بالحور إن أسفرن بأس
فقل للجانحين إلى حجـاب — أتحجب عـن صنيع الله نفس
إذا لم يستر الأدب الغوانـى — فلا يغنى الحرير ولا الدمقس[1]

لكأن شـوقى يولـد مـن خـلال التجنـيس الصـوتى هنـا تخيـيلا، بـل لكأنـه يرسـم بالأصوات ويلون بالبنى ما عن له من جمـال فاسـتعمل بنيتـى الجنـاس والترديـد اسـتعمال الواعى البصير بعطاء هاتين البنيتين، والأجمل أنه استعملها فى شكل موازنات صوتية غير مؤطرة ليطلعنا على مـدى عطاء التوقيـع الإيحـائى وبخاصـة فـى تلونـه مـع هـدوء الـوافر وانسيابية تفاعليه مما يدع الفسحة للجلاء التوقيعى الجميل، وعلى ذات الشاكلة قوله على السريع فى وصف قصر المنتزة:

تنحشد الطير بأكنافـه — ويجمع الوحش جماعاته
من معز وحشية إن جرت — أرت من الجرى نهاياته
أو وثبت فالنجم من تحتها — والسور فى أسر أسيراته
وأرنب كالنمل إن أحصيت — تنبت فى الرمـل وأبياته
يعلو بها الصيد ويغلو إذا — ما قيصـر ألقى حبلاته[2]

ولعل جمال الإيقاع الناجم عن الجنـاس هنـا هـو الـذى أزال رتابـة إيقـاع عـروض السريع، ونفث بالقطعة لونا من الحيويـة الصـوتية الفاعلـة التـى بـدا تأثيرهـا علـى المسـار الصوتى والدلالى على السواء.

٢- الجناس المتواتر على المسارين "الرأسى والأفقى"

من خلال الدرس نقطع، وابداع الرجل يؤيدنا، بأن جناسـات شـوقى تسـتقل مـن كل بيت ترد فيه مواقع متباينة، لكنها تلتقى جميعها فـى النهايـة عنـد مسـتوى التنـاظر والتساوى الراميين إلى الإمتاع الفنـى، ولعلهما مـن أعمـدة الإمتـاع الفنـى فـى الشـعر عامـة

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص١٠٩.
[2] - الديوان - جـ١ - ص٦٩.

قديمة وحديثة، وإنما لجوء شوقى إلى التجنيس المتواتر على المسارين الرأسى والأفقى فما هو إلا من بابالضرب على وتر له إمتاعه الفنى وخصوصيته الإيقاعية على شاكلة قوله:

هم شهروا أذى وشهرت حربا   فكنت أجل إقداما وضربا
أخذت حدودهم شرقا وغربا   وطهرت المواقع والحصونا
وقبل الحرب حرب منك كانت   نتائجها لنا ظهرت وبانت
ألنت الحادثات بها فلانت   وغادرت القياصر حائرينا
وكم بعثوا جيوشا من أمانى   أتت دار السعادة فى أمان
وما سارت سوى يومى زمان   فأهلا بالغزاة الفاتحينا
وكم فتحوا الثغور بلا توانى   وبالأسطول جاءوا من موانى
وللبسفور طاروا فى ثوانى   فأهلا بالإوز العائمينا
وفى الأستانة انتصروا انتصارا   وبطرسبرج دكوها حصارا
فيا للمسلمين وللنصارى   وقيصر والملوك الآخرينا
أمور تضحك الصبيان منها   ولا تدرى لها العقلاء كنها
فسل روتر وسل هافاس عنها   فإن لديهما الخبر اليقينا
ويوم ملون إذ صحنا وصاحوا   ذكرنا الله من فرح وناحوا
ودارت بينهم بالراح راح   ودارت راحة الإيمان فينا
على الجبلين قد بتنا وباتوا   وقتناهم منيتهم وقاتوا
وقد متنا ثباتا واستماتوا   وما البسلاء كالمستبسلينا
جعلنا الأرض تحتهم دماء   وصيرنا الدخان لهم سماء
وإذ راموا من النار احتماء   حمت أسيافنا منهم منينا
ورب مجاهد شيخ مبجل   ترجلت الجبال وما ترجل
أراد ليركب الموت المحجل   إلى أجداده المستشهدينا[1]

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٤٠٢ : ٤٠٥.

هذه فريدة يتحدى بها شوقى ذاته، صال فى معانيها وجال مستخدما كل أسلحته الصوتية وكأنه كان يساعد بها جيش مصر المنتصر على اليونان إذ أدارها كلها على ذلك الشكل الرباعى الذى اتحدت فيه قوافى لمصاريع الأول والثانى والثالث فى مقابل المصراع الرابع الذى تلاقح مع أمثاله على مدار القصيدة كلها فأتاح كل ذلك لشوقى فرصة لأن يجانس ما شاء فسارت رائعته كلها على هذا الشكل.

ـــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــ ب

وفى أغلب مصاريعها دار الجناس بشكل أفقى بين نهايتى المصراعين الأولين، وبشكل آخر رأسى بين نهايتى الصدرين ليأخذ هذا الشكل

ـــــــــــــــ {مجانس}	ـــــــــــــــ {مجانس}
ـــــــــــــــ {مجانس}	ـــــــــــــــ {مقفى}

ولك أن تتامل عطاء كل هذه التراكيب فى تتابعه المنسق لتتبين مدى ما يمكن أن يحدثه من توقيع يهز النفس طربا ← (حربا – ضربا – غربا) (كانت – بانت – لانت) (أمانى – أمانِ – زمانِ) (توانى – موانى – ثوانى) (انتصارا – حصارا – النصارى) (منها – كنها – عنها) (صاحوا – ناحوا – راح) (باتوا – فاتوا – استماتوا) (دماء – سماء – احتماء) (مبجل – ترجل – محجل) ناهيك عن الطنافس الموشاة من ترديد إلى طباق إلى تراسل صوتى، وتواز مورفولوجى والتكرار كلمى وصوتى على السواء، ناهيك عن تلاقح النون المطلقة فى تمركزها فى بؤرة التمفصل القافوى وكأنها صدى للحن عسكرى التوقيع والأجمل من كل ذلك أن محاور التجانس معلومة المقدار، مستبانة الموقع إذ تحتضنها تفعيلة الوافر الثالثة ذات الرشاقة الإيقاعية، والانسيابية العروضية الهادئة حتى لتحسبها فى احتضانها للكلمات المجانسة رأسيا وأفقيا توقيعا لخطوات عسكرية منتظمة تساير حركية الجيش المصرى المظفر.

٣- الجناس المتواتر على المسار الرأسى

إن أجمل ما بهذا اللون من التجانس أنه إيقاع هادئ منتظم لا يحمل صخبا، ولا يستطاع تكلفة، إنما هو يأتى عرضا حتى لتحسبه نزوعا من الشاعر إلى التوحد أو التنميط غير

المقصود لذاته، وناتج ذلك بلا شك نوع من الإمتاع حقيق بالاحترام وعلى شاكلة ذلك قول شوقي على الرمل[١].

بسطت للسم والحبل ومـا	بسطت للكأس يـــومـا والوتر
غفر الله له، مـا ضــــره	لو قضى من لذة العيش الوطر
رب واهى الجاش فيه قصف	مات بالجـــبن وأودى بالحـذر
لامه الناس ومـا أظلمهـم	وقليـل من تفـاضى أو عـذر
ونهـار ليـس فيه غبطة	وليـال ليـس فيهـن سـمر
ودروس لـم يذلـل قطفها	عـالم إن نطق الـدرس سحر
اخوة ما جمعتهـم رحـم	بعضهـم يمشون للبعض الخمر
لم يرفرف ملك الحب على	ابـويهم أو يبــارك فى الثمـر
رب طفل برح البـؤس بـه	مُطرَ الخـير فتــيًا ومطــر
وصبى أزرت الدنيـا بـه	شـب بين العز فيها والخطر

إذا كانت النفس جبلت على الانجذاب إلى الإيقاع، إذن فقد حق للشاعر أن يلجأ لسحر إيقاع الكلمة النافذ، ولعل لموضع القافية أثره فى النغم الإشارى المهد لإيصال المعنى المراد، ولعل لجريان النص كذلك تدخله فى إملاء هذه التوقيعات المجانسة على الشاعر، تلك التى صنع تجانسها المتعامد قرعًا إيقاعيا واعيا، يرمى الشاعر من ورائها بالتأكيد إلى مقاصد نغمية تتغياها الإرسالية التعبيرية المرادة، لذا انتقى لها موضعا له بروزه الإيقاعى الحاد وهو موضع التقفية ووضعها فى شكل متعامد إفضاء منه إلى تحسين القول الشعرى وتنويع نواتجه الإثارية رضوخا لبغية الذوات الشاعرة فى تمثيل كيفيات نغمها المضمر بنغم ظاهر يناظره على مستوى العمل الخارجى، وزاد من جمال التوقيع التجنيسى فى كل الأمثلة المجانسة كونها كلها متحركة، والحركة فى حد ذاتها إيقاع وعلى ذات الشاكلة من التجنيس المتعامد لكن فى داخل الصدر قوله على الكامل:

لما جرى الإصلاح قمت مهنئا	باسم الحنيفة بالمزيد مبشـرا
نبأ سرى فكسا المنارة حبرة	وزها المصلى واستخف المنبرا[٢]

فالحركة هى الحركة، وخصائص الخواتيم الصوتية هى ذاتها متكررة بشكل متعامد، والتوافق كذلك حادث على المسار العروضى إذ تستقل الكلمتان المتعامدتان بالوتد المجموع الأخير من التفعلية الأولى ولعل للوتد المجموع أثره الفاعل فى تحديد نغمية

---

[١] - الديوان - جـ٢ - ص٤٢.

[٢] - الديوان - جـ١ - ص٤٦٢.

التفعيلة[١]، أما موضع الإختلاف فبين الجيم بانفجاريتها المجهورة ذات الاحتكاك الصوتى الواضح والسين المهموسة باحتكاكيتها المؤثرة أيضا، وعلى مسارى الاختلاف والائتلاف تحقق ما تغيا شوقى من تأثير تنغيمى واضح إذ للكلمتين معا كثافة صوتية موقعية متناغمة مع السياق العام للبيت، ولك أن تتأمل أيضا عطاء التجنيس المتعامد فى قول شوقى على البسيط:

كســـوتها وهى أهل للذى لبست — كما كسا جنبات الكعبة الكاسى
شمائل كان إســماعيـل معـــدنها — قد يخرج الفرع شبه الأصل للناس
ما الخيرزان وما ابناهـــا وما وهبا — وما زبيدة بنت الجـــود والياس
سكينة العلم فى الفردوس ضاحكة — إليك تخطر بين الـورد والآس[٢]

لعل من مثريات الإيقاع بين هذه الكلمات المتجانسة تباين مخارج أحرف التخالف الكاف بافجاريتها وهمسها والنون بغنتها المجهورة والباء بانفجاريتها المجهورة والهمزة بامتدادها وتحليقها وصامتيتها الانفجارية ولعل لوقوعها فى مجملها مستهلا لسبب التفعيلة الأخيرة الخفيف وبعد سكون وتد التفعيلة قبل الأخيرة المجموع أثرا بالغا فى اكتسابها تركيزا صوتيا له فاعليته الإيقاعية الناجمة عن التوتر الناشد للإثارة، والمنافى للتوقع، والقائم على فرع الاختلاف الصوتى للأحرف الذى انصهر سريعا فى التلاحق التجنيسى الذى أبرزته السين كصوت روى له احتكاكية مهموسة قارة ذات تأثير تنسحب معه النفس إلى جانب الاستمتاع، ولعل جل تركيز شوقى فى استعماله الجناس المتعامد إنما يقع فى موضع التقفية، ومرجع ذلك إلى تمكن الرجل من أدوات فنه وإحساسه بمدى عطاء هذا المرسى دون غيره ومدى مشاركته فى تشكيل إيقاع الشعر، ومن أمثلة ذلك لديه أقواله:

الجيزة الفيحاء هزت منكبا — سبغ النوال عليه والإنعاما
لبست زخارفها ومدت طيبها — وترددت فى أيكها الأنغاما[٣]

وكذلك:

---

[١] – انظر البناء العروضى للقصيدة العربية – د/حماسة ص٢١.
[٢] – الديوان – جـ٢ – ص٦٠.
[٣] – الديوان – جـ٢ – ص٧٦.

يحمل الغش والنصيحة والبغضا ء والحب والرضا والملاما
ويعى ما تسره من كلام ويؤدى كما وعاه الكلاما[1]

وكذلك:

وما أثنيت إلا بعد علم وكم من جاهل أثنى فعابا
تخذتك موئلا فحللت أندى ذرًا من وائل وأعز غابا[2]

وكذلك:

أيها الجيل الذى نرجو لغد غدك العز ودنياك الرغد
أنت فى مدرجة السيل وقد ضل من فى مدرج السيل رقد
قمت فى الحق فقد فى مثله من نواحى القصد أو سُبُل الرشد[3]

وكذلك:

أنا التى كنت سريرًا لمن ساد كإدورد زمانا وشاذ
قد وحد الخالق فى هيكل من قبل سقراط ومن قبل عاذ
وهذب الهند دياناتهم بكل خاف من رموزى وباذ
ومن تلاميذى موسى الذى أوحى من بعد إليه فهاذ[4]

وكذلك:

وكم كسا الأسواق من حسن وزان البلدا
لولا التقى لقلت لم يخلق سواك الولدا[5]

وعلى ذات الشاكلة امتلأ شعر شوقى من ذلك النوع من الجناس المتعامد إلا أن تواتره لم يغزر إلى كما سلف أن ذكرنا، فى موضع القافية وذلك لكونها محددة الموقع مما يسهل على الشاعر أن يلجأ إلى التجنيس المتعامد أو المتواتر بشكل رأسى.

٤- الجناس الواقع بين عجزى الشطرين

إن لكل موقع للفظين المجانسين درجته الموسيقية، وعلى حسب درجة المواقع للألفاظ المجانسة يكون عطاؤها الإيقاعى ويكمن تأثيرها الموسيقى والتصدير باستخدام الجناس يعد موطنا ثرا لتواتر الإيقاع وهو يأتى على أربع درجات موسيقية نرتبها تباعا

---

[1] - الديوان – جـ٢ – ص٧٢.
[2] - الديوان – جـ٢ – ص١٢.
[3] - الديوان – جـ٢ – ص٣٠.
[4] - الديوان – جـ٢ – ص٣٢.
[5] - الديوان – جـ٢ – ص٣٤.

لمدى عطائها معتمدين فى ذلك مختلف منازل اللفظ المجانس الأول إذ منزلة الثانى ثابتة بحكم تمركزها فى موضع التقفية، ذلك الموقع الذى يهيئ لها لونا موسيقيا خاصا له جلاؤه فى خاتمة التكتل مجملا، وأول هذه الأشكال يكون باتفاق نهايتى عجزى الشطرين كالتالى:

______ (أ-)   ______ (أ-)

وأرفعه إيقاعا ما كان الجناس بين كتلتين تام على شاكلة أقوال شوقى

ما عاد يثنى على علياك إنسان	إلا وأنت لعين الدهر إنسان[1]
قائم دونها سبب	واستحثها سبب[2]
قف ناج أهرام الجلال وناد	هل من بناتك مجلس أو ناد[3]
سائغ لذى سغب	سائغ ولا سغب[4]
فما راعنى إلا لواء مخضب	هنالك يحميه بنان مخضب[5]
وهى بيننا سلب	والنهى لها سلب[6]

لا شك أن لهذه الدرجة رفعة موسيقية وحضور إيقاعيا مثيرا إذ يقوم المقداران فى مقابل بعضهما بشكل متناغم ليؤلفا معا درجتين متحدتى الأداء متناغمتى النهايات ففى البيت الأول يقوم الإنسان وهو واحد الأشخاص فى مقابل إنسان العين فى لون من التوازن الإيقاعى المصحوب بالاتفاق الصوتى التام والاختلاف المعنوى القار ليصنعا بهذه الثنائية للبيت ألقا دلاليا إيقاعيا مشتركا وعلى ذات الشاكلة كلمتا سبب اللتان تقومان دليلا على تباين الدافع بين ألم وألق، حزن وفرح وعلى شاكلتها سغب فى البيت الرابع التى اكتسبت حاستها التجنيسية من خلال تباين السياق بين السلب والإيجاب على حين وجدنا تباينا تاما بين تكلتى البيت الثالث (ناد وناد) إذ الأولى فعل أمر والأخيرة بمعنى المحفل أو المكان، وقد صنع بينهما التأليف تجنيسا رائعا أكد عطاءهما فى موقعيهما، أما اللواء المخضب وما يحمله من معانى الرهبة والارتياع فيقوم مناقحا البنان المخضب وما

---

[1] - الديوان جـ - ص.
[2] - الديوان جـ - ص.
[3] - الديوان جـ - ص.
[4] - الديوان جـ - ص.
[5] - الديوان جـ - ص.
[6] - الديوان جـ - ص.

يحمله من معانى الرقة والاستمتاع، وعلى المسارين تتولد الدهشة النغمية ذات الآلية الفاعلة فى الشعر كله، أما سلب الأخيرة فإن توافقت صوتا فقد تباينت دلالة إذ الأولى تؤدى دلالة اسم المفعول (مسلوب) بينما تؤدى الأخيرة دلالة اسم الفاعل (سالب)، وعلى المسارين يبرز عطاء المقدارين الإيقاعى فلا تشوبه شائبة غموض، ولا شبهة خفاء.

وأقل من هذه الدرجة أن يأتى بين المتجانسين اختلاف طفيف كأن تعرف كتلة فى مقابل تنكير الأخرى على شاكلة أقوال شوقى:

عظيم الناس من يبكى العظاما ... ويندبهم ولو كانوا عظاما[1]

عدا فاستبد بعقـــل الصبى ... وأعدى المؤدب حتى صبى[2]

هذا وقد يحدث التجانس بالاختلاف فى صوت واحد بين المتجانسين على شاكلة أقوال شوقى:

واسخ فى الشدة وازدد فى الرخاء ... كل خلق فاضـل دون السـخاء[3]

هل للمشير إلى حمـــاك طـــريق ... فاليوم هز بك اللـواء فـــريق[4]

ســماؤك يادنيا خداع ســـراب ... وأرضك عمران وشيك خراب[5]

أجـــل وإن طال الزمان مـــوافى ... أخلى يديه من الخليـل الوافى[6]

وشجاع النفس منهم فى الكروب ... كشجاع القلب فى وقت الحروب[7]

نجد أن ما بين (الراء والسين) (الطاء والفاء) (السين والخاء) (الميم واللام) (الكاف والحاء) — جهر وهمس، انفجار واحتكاك، حضور وخفاء أخذ ورد، وعلى كل المسارات إيقاع متلاقح، وإثارة لبواطن الكثافية الكمية للتجنيس التى نصل من خلالها إلى التحقيق الكيفى على المسار التنغيمى المتغيا من النسق التأليفى العام — ولا شك أن تباين القرع الصوتى إنما هو فى الواقع خروج عن التوقع القائم سلفا لدى المتلقى. وهذا اللون هو أعلى مراتب الجناس إيقاعا إذ إنه يحتوى إلى جانب التعادل الإيقاعى فى منطقتى الارتكاز على تلاعب من نوع خاص "وهذا التلاعب الأخاذ لإثارة الدهشة والمفاجأة التى يلجأ إليها المجنس حين يخدع الأذهان، ويبهر فكر المتلقى بأن يريه أنه سيعرض عليه معنى مكررا أو

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٢٤٧.

[2] - الديوان – جـ٢ – ص٢٠.

[3] - الديوان – جـ٢ – ص٨.

[4] - الديوان – جـ – ص.

[5] - الديوان – جـ٢ – ص٣٧٣.

[6] - الديوان – جـ٢ – ص٤٨٦.

[7] - الديوان – جـ٢ – ص٧.

لفظا معادا لا يتوقع منه سوى السآمة والتطويل، ثم يراوغه ويضعه أمام معنى طريف مستحدث يغاير ماسبقه، فتأنس نفسه، وتكتسب اريحية ونشاطا عقليا، فكل جديد يستقطب اهتمام النفس ويحدث عندها نوعا من البهر العقلى الذى تنفعل به[١].

٥- الجناس الواقع بين مستهل البيت وخاتمة العجز:

وهذا اللون على ندرته فى شعر شوقى إلا أن له أثرا إيقاعيا حادا إذ يطرق به الشاعر أذن المتلقى فى مستهل الكم ثم يودع أذنه بكلمة من جنسها فى آخره على سبيل إحداث مفارقة من نوع خاص هذه المفارقة مفارقة إيقاعية أولا، ودلالية ثانيا، وعلى المسارين كليهما يبقى للمتعة مساحتها البارزة ومن أمثلة هذا اللون الذى يأخذ هذا الشكل.

( ) ــــــــــ   ــــــــــ ( )

قول شوقى:

فلا الأذان أذان فى مفارقة   إذا تعالى ولا الآذان آذان[٢]

يلاحظ أن البيت قد توزعته أربع ترسيمات مترادفة بتناوب التناظر التجنيسى وقد برع شوقى فى تحقيق النغم بمقدرته على حسن اختيار مواضع التوقيع فناوح بين المستهل والعجز مناوحة البصير بأدوات فنه وعلى ذات الشاكلة قوله:

لما نعيت إلى المنازل غـــودرت	دكا ومثلك فى المنـــازل ما نعى
فزعت وما خفيت عليها غاية	لكن من يرد القيامـــة يفزع
أزمعت فانهلت دموعك رقة	ولو استطعت إقامة لم تزمعى[٣]

لعل آلية الدهشة الإيقاعية هنا تحققت من كون مواقع التنغيم فى سياق الأبيات تحتل لنفسها مركزين هامين فى المستهل باستبانته النغمية والعجز بثقله وقرعه الخاتم الذى يرن مدويا وصولا لخلق إثارة تنبيهية إيقاعية لها احترامها وعلى شاكلة ما سلف أقول شوقى.

---

[١] - دراسات فى علم المعانى والبديع - د/عبدالفتاح عثمان - ص١٧٦.

[٢] - الديوان - جـ١ - ص١٦١.

[٣] - الديوان - جـ١ - ص١١٨.

الخيل تأبى غير احمد حاميا وبها إذا ذكر اســمه خيلاء[1]

أسد هصـــور انشــب الـ أظفار فى أســد هصــور[2]

إلى البيت الحرام بك اتجهنا ومصر وحقها البيت الحرام[3]

فعلى الجملة الخيل غير الخيلاء معنى ولكن التناغم الصوتى والتراسل الإيقاعى له اثر توحيد القرع المنغم والمثير للدهشة وكذا ما كان من أسد المستهل ويقصد بـه محمود شوكت فى انقلابه على السلطان عبدالحميد أسد الشطر الثانى فقد اختلف المدلولان ولكن بقى للتجانس وقعه الحاد ورفعتـه الإيقاعيـة الفاعلة أما البيت الحـرام فـى صدر البيت الأخير فهو بيت الله بقدسيته وجلاله يقف متلاقحا مـع نظيره الصوتى "البيـت الحـرام" الذى ينقل لنا حرمة مصر على المستعمر وهى حرمة وطنية أيضا لها قدسيتها وجلالها. وعلى المسارين يبقى لشوقى رهافة حسه واستقصاؤه أمـور البلاغـة واستتباب اذنـه علـى الإدراك الدقيق لموسيقى شعره، وهو أذنه يوهبه الأقلون.

٦- الجناس الواقع بين مستهل العجز وخاتمته:

(   )——(   )   ———

تنبع إيقاعية هذا الشكل من ضيق المساحة بين المتجانسين مع ثبات موضعيها إذ لا يكاد المتلقى يسلم أذنيه للانسياب النغمى حتـى ليفجأ برنـة نغميـة تـوازى مـا كـان فـى المستهل، فيتـآلف مـن انسجامهما معا مـا يسمى بـالتواؤم الصوت/دلالى وهـو تـواؤم ينحـو بالإيقاع عامة إلى الإمتاع المتغيـا، الـذى تنجـذب إليـه الـنفس دمجا لـبعض إشـراقات البيـت وأحوالها الباطنة، وتواصلا مع زفرات أنين المخاض الشعرى لدى المبدع وعلى هـذه الشاكلة قول شوقى:

إنه حصنه الذى كان حصنا وحماه الذى به الاحتماء[4]

لعل من كمال جمال هذا التجنيس التوقيعى توافق تفعيلتى الخفيف المتوافقتين "فاعلاتن" مع كمى كتلتيه الصوتيين بجرسيهما المتـوازن والمتقـارب فـى نفـس الآن. وعلـى ذات الشاكلة قوله:

---

[1] – الديوان – جـ – ص.

[2] – الديوان – جـ١ – ص٣٤٤.

[3] – الديوان – جـ – ص.

[4] – الديوان – جـ١ – ص١٨٧.

ضرب البحر ذو العباب حواليها   سماءً قد أكبرتها السماءُ[1]

فالسماء الأخيرة السماء التى نعهدها أما السماء الأولى فإنها الأمواج الهائلة التى شقت عنان الفضاء كله وعلى ذات شاكلتها قوله:

ودويا كما تأهبت الخيل   وهاجت حماتها الهيجاءُ[2]

وكذلك:

وبنيـــنا فلـــم نخـــل لبـــان   وعلـــونا فلـــم يجـــزنا علاءُ[3]
كذا الناس بالأخلاق يبقى صلاحهم   ويذهب عنهم أمرهم حين تذهب[4]

إذا حلمت فالشر وسنان حـالم   وإن غضبت فالشر يقظان مغضب
تبالغ بالرامى وتزهو بما رمـى   وتعجب بالقـواد والجنـد أعجب
يكاد الثرى من تحتهم يلج الثرى   ويقضم بعض الأرض بعضا ويقضب
كأن خيام الجيش فى السهل أينق   نواشز فوضى فى دجى الليل شزب

وعلى هذه الشاكلة من التقارب يدور هذا الشكل من التجنيس، ويزداد وقعه كلما ضاق صدر البحر وتقلصت تفاعيله، إذ تكثفه فى العجز تحديداً، وهو موطن جل الثراء بحكم وجود القافية، أثر حاد فى تلوين أيقاع الختام وتحلية مؤداه.

٧- الجناس المتواتر فى عجز البيت:

____________   ( ) ________ ( )

لهذا اللون تواتر ملموح فى مجمل شعر شوقى إذ يتدخل الاستدعاء فى تواتر شيته فيشاكل شوقى بين المتجانسين وصولا لتكثيف الدوال الإيقاعية، والجميل فيه أن الكتلة الأولى تأتى على غير توقع فى حين تأتى الكتلة الثانية فى موضع له قاريته الإيقاعية وحساسيته الموسيقية وهو موضع التقفية، ولعل ذلك مكمن الالتذاذ المطرب الذى يتغياه الشاعر ومن أمثلة ذلك أقوال شوقى:

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص١٦٩.
[2] - الديوان – جـ١ – ص١٦٩.
[3] - الديوان – جـ١ – ١٧٠.
[4] - الديوان – جـ١ – ص٢٧٩-٢٩٢.

لما دعا الصحب يستسـقون من ظما ... فاضت يداه من التسنيم بالسنم[١]
قد مات فى السلم من لا راى يعصمه ... وسوت الحرب بين البَهْم والبُهَم[٢]
نسـتميح الإمام نصـرا لمصـر ... مثلمـا ينصر الحسـام الحسام[٣]
وتجـلى من عابـدين عـلى كر ... سـيها نـوره فضـاء فضاءً[٤]
يا جمـادى أما ترى حاضـر البد ... رين عطـلا من السنا والسناء[٥]
لما اضطلعـت بهـن لاح خلالـه ... للحق نبراس لـدى نبـراس[٦]
يعقـوب من ننب بكـى شغفا ... فكيف أنيـاب الحـديد الحداد[٧]

وتسعى لنا الناس مهمـا سعت ... بخير الوعود وشر الوعيـد[٨]
حوادث كن أحكاما لنائبهـا ... واليوم نابت عن الأحكام أحكام[٩]

إن للتجنـيس خصوصـية توقيعيـة لها احترامها، كما أن للتتـابع الصـوتى جلالا إيقاعيا له ثقله، أما أن يتتابع التجنيس بهذا الشكل الذى رأينـا، فإنـه لإبداع لـه اعتبـارات كثيرة، إذ للمماثلة الصوتية، عـن طريـق التجنـيس وبخاصـة فـى تلاحـق المواضـع، حضـور إيقاعى قار، ولعل لإمكانـات المكانيـة المختـارة لتكتلـى التجنـيس تـدخلا فـاعلا فـى الإثـارة الصوتية المحققة لوقع نغمى تكريرى يقوم أساسا على المشابهة سواء الصوتية أو الرسميـة، ونحن نقطع بأنه إذا كـان للكتلـة التجنيسية الأولى فضـل التوطئـة والترصيف فإن للكتلـة الثانية فضل الجلاء الإيقاعى والحضور التنغيمى، ولعلها هى التى تعيدنا للوراء فـى مسـار عكس مسار البيـت لاسـتجلاء مـا خفـى علينـا مـن مضـمون التكتـل الأول الـذى بـدا صـوتا وتجلى تنغيما فى حين أتاه الخفاء من جهة الدلالة، ولولا فاعلية تأثير الصوت هنا ما يحثنا عن دلالة التكتلين.

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص٦٢٣- التسنيم ← ماء الجنة - السنم ← الإناء.

[٢] - الديوان - جـ١ - ص٣٩٨ - البَهْم ← ولد الضأن . البُهم ← الشجاع.

[٣] - الديوان - جـ١ - ص٥٣٩ - الحسام ← السيف ويعنى السلطان والحسام ← يعنى مصر.

[٤] - الديوان جـ١ - ص - ضاء ← أنار - فضاء ← ملأ.

[٥] - الديوان - جـ - ص - السنا ← الضوء - السناء ← العلو.

[٦] - الديوان - جـ - ص - نبراس ← الصباح - نبراس ← الخديو.

[٧] - الديوان - جـ - ص -

[٨] - الديوان - جـ - ص -

[٩] - الديوان - جـ - ص - الأحكام ← الفوضى والخروج عن القانون - أحكام ← قوانين زاجرة.

٨- الجناس المتواتر فى صدر البيت:

يختلف هذا النوع عن سالفه فى التموقع، إذ ينتقى الأخير لذاته موقعا يكاد يكتفى، فى الغالب، بالترصيف الصوتى للأعجاز التى تنطمر فى المقابل على رموز صوتية مكثفة فى محاولة لتجلية التقفية، وعلى ذلك يكون للتجنيس المستقل بالصدور احترام خاص إذ يقوم به الصدر فى مجابهة اكتظاظ العجز بالمثيرات التوقيعية الحادة حتى ليضع القارئ أمام معادلة صوتية لها ثقلها التوقيعى وجلالها الأدائى على السواء وعلى شاكلة ذلك اللون من التواتر أقوال شوقى:

ضربت على آمـالها ومـآلها ... وأنت على استقلالها اليوم تضرب[1]

واخضع له متيمنا متمنيا ... ما شئت أن ترضى المنى بسؤال[2]

جهلوا حقيقته وحكمة حكمه ... فتجـاوزوه إلى أذى وضـرار[3]

لا تحفـلى بجناها أو جنايتها ... الموت بالزهر مثل الموت بالفحم[4]

يا مليكى عباس صدرك صدر ... فى المعـالى وذا المرصع أول[5]

وقضى على الإعـدام بالإعدام إذ ... شهدت بذاك مواهب كالأبحر[6]

ليلـة علـت وغلـت ... ليـت فجـرها كذب[7]

سبعون ليثا احرقوا أو اغرقوا ... يا ليتهم قتلوا على طيروك[8]

خطبت فكنت خطبا لا خطيبا ... أضيف إلى مصائبنا العظـام[9]

لقد دارت كتل التجانس فى كل ما سلف من أمثلة على مسارين، الأول منهما، وهو الأكثر حدة وفاعلية، ما جاء بلا فاصل فصنع بتتابع قرعه بروزا إيقاعيا رائعا متمثلا فى "متيمنا متمنيا" "حكمة حكمه" "صدرك صدر" أما المسار الثانى فقد قام فاصل من حرف عطف أو حرف جر بين التكتلين فكان بمثابة الانخفاض القائم بين بروزين صوتيين لهما حضورهما التوقيعى الجليل وقد تمثل ذلك اللون بين كلمات "آمالها ومآلها" "جناها أو

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٢٩٩

[2] - الديوان - جـ١ - ص١٠٤.

[3] - الديوان - جـ٢ - ص٤٧١.

[4] - الديوان - جـ١ - ص٦٢٠.

[5] - الديوان - جـ - ص

[6] - الديوان - جـ - ص

[7] - الديوان - جـ١ - ص٦٢

[8] - الديوان - جـ١ - ص١٠٩.

[9] - الديوان - جـ١ - ص١٢١

جنايتها" "الإعدام بالإعدام" "أحرقوا أو اغرقوا" "خطبا لا خطيبا" وعلى المسارين كليهما بقى للتجنيس القائم فاعليته المغرية وبخاصة أن أحد التكتلين قام فى موضع عجز الشطر الأول ليقوم ببروزه مجابها بروز تكتل التقفية، هذا وقد يأخذ التكثيف التجنيسى الواقع فى الصدور هذا الشكل

(   )________(   )   ____________ ا

اى أن صدر البيت يتلاقح توقيعيا مع عجز الشطر الأول محدثين معا بذلك التلاقح لونا من التجلى الإيقاعى البارز الذى يقوم بدوره معادلا لموسيقى القافية ببروزها وعلى شاكلة ذلك قول شوقى:

أم القرى إن لم تكن أم القرى	ومثابة الأعيـــان والأفراد[1]
ليــــــلى بمصر وليلهـــــــا	بالغرب وهـــو بها ســـعيد[2]
وتسعى لذا الناس مهما سعت	بخير الوعود وشر الوعيد[3]
جلاهـــما فيـــها وحلاهما	مصـور الروم القدير اليد[4]
غيداء لاهيـة تخط لأغيد	شعرا ليقراه وأنت القارى[5]
لم تبق منايا فــؤاد بقية	لفتوة أو فضلة لعـــــراك[6]

لقد تحقق المرمى المنشود من خلال الاشتغال المكانى المتغيا، والعلة عائدة فى الأساس إلى توازى موقعى التجنيس ولعل ذلك من مثيرات النغم، ومن مبعدات شعر شوقى عن الاستثقال الناجم عن التصنع الممجوج إذ فصل الرجل بين المتجانسين فصلا واعيا، وافسح لإمكانات التراسل مجالا، ونحن نعلم أن احتكاك المتجانسين مدعاة للتصنع، لأن تواتر أصواتهما المتشابهة يحمل استثقالا لا ترغبه الأذان والجميل فيما سلف من أمثلة أنها جاءت مناظرة للانفعال الداخلى لدى شوقى فكانت مستساغة غير مستكرهة.

٩- الجناس المتواتر بين صدر الصدر وصدر العجز:

(   )______   (   )______ ا

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٤٥٥.
[2] - الديوان - جـ١ - ص٧٥.
[3] - الديوان - جـ١ - ص٧٩.
[4] - الديوان - جـ١ - ص٨١.
[5] - الديوان - جـ١ - ص١٠٩.
[6] - الديوان - جـ١ - ص١٢١.

ويتسم هذا اللون، على قلته فى شعر شوقى، بموسيقية من نمط رفيع، إذ إن مكانى الارتكازين المتجانسين يأتيان فى مستهلى الكمّين الإيقاعيين فيحدثان بتموقعيهما نوعا من التعادل الإيقاعى المرح، ولعل ما سوغ إيقاعهما إنما هو قدرة الشاعر على مراعاة مكانية التقابل، بارتكاز كل واحدة على حدة فى مستهلى الشطرين، وهو ارتكاز من شأنه أن يقدم دليلا على إمكانات التحقق التجنيسى فى مساق النغم الصوتى القائم على التآلف، وهذا بدوره من مرتكزات الإثارة الصوتية المحققة للتنغيم الفاعل، الذى ينجم بدوره عن التنامى النغمى فى زياديتى البداية والنهاية المتوازيتين فى الرتبة، ولمس شيت هذا الثراء التنغيمى نرى أقوال شوقى:

عبـــده يبـــد ان كل مغن	عبـده فى افتنانه وابتـــكاره[1]
فقصورهم كوخ وبيت بداوة	وقبورهم صرح اشم وجوسق[2]
واكف جفنى دافقا ليس يرقا	واكف جنبى خافقا ليس يهدا[3]
ولفقتـــه فـــى ســوســـن	وخفضتـــه بقـــرنفـــل[4]
فـــلا هـــــاروت رق لـــه	ولا مــــاروت يــــرحمـــــه[5]
احتـــفى الحضـــــور بها	واكتـــفى بهـــــا الغيـــب[6]
فآب من كره الأيـام لاعيــنا	وثاب من سنة الأحلام لاهينا[7]

لعل فى تمام تكتلى البيتين الأول والثالث "عبده – عبده" "اكف واكف" ما يغنى عن التعليق على وقعيهما الصوتى على الرغم من تمام اختلافهما الدلالى إذ إن "عبده" الأولى يعنى بها: عبده الحامولى بينما الأخرى يرمز بها إلى كل من يدين للحامولى فى فنه، "واكف" الأولى من كف يكف بينما الأخيرة من كفى يكفى.

ولعل فى تباين صوت بين بقية الكتل المجانسة استرعاء للانتباه، وشحذا للأذهان يكفى لأن يسوقنا إلى الحكم ببراعة شوقى فى التوقيع فتأمل تلاقح (الصاد والباء) فى "قصورهم وقبورهم" "واللام والحاء" فى "لفقته – خفضته" (والهاء والميم) فى "هاروت – ماروت" (والحاء والكاف) فى "أحتفى – واكتفى" (والهمزة والثاء) فى "آب وثاب"

---

[1] - الديوان – جـ٢ – ص٤٧٢.
[2] - الديوان – جـ١ – ص٢٣٦.
[3] - الديوان – جـ٢- ص١٠٩.
[4] - الديوان – جـ١ – ص١٣٥.
[5] - الديوان – جـ٢ – ص١٤٩.
[6] - الديوان – جـ١ – ص٦٣.
[7] - الديوان – جـ١ – ص١٥٢.

إن الاختلاف فى صوت واحد هنا بين كل تكتلين متجانسين إنما يحدث خلخلة جلية لوتيرة التواتر النغمى التكريرى المفعم بالإيحاء الفاعل، مما يمهد لتحول مفاجئ من صفة التشابه إلى صفة التباين والتنوع الناجمين عن فرع الاختلاف التصويتى مما يحدث تناميا تنغيميا خاصا له زاويتان فارتان هما مستهلا الشطرين الناشدان للإثارة بالطبيعة، ولعل فى تباين مخارج الأصوات موضع الاختلاف ما يزكى وقع الأصوات موضع الائتلاف ومن ثم حمد لشوقى وعيه فى الانتقاء ليس الارتكازى فحسب وإنما الاختيارى لبنى التجانس أيضا، إذ إن فى ذلك تحقيقا لإيقاعية مدهشة قد لا ينجح الشاعر فى تغييبه فى سياق البيت العرضى لاعتبارات تمليها صفتا التواتر والتمركز، وهذا ما مسسناه فيما سقنا من نماذج لشوقى على هذا الشكل الرائع وقعه، الجميل مؤداه.

١٠- الجناس الواقع بين حشو الصدر وحشو العجز:

ــــــــ ( ) ــــــــ   ــــــــ ( ) ــــــــ ا

ولعل هذا الشكل من أشكال التجانس هو أكثر الأشكال تواترأ فى مجمل شعر شوقى وهو غير مقيد بمرتكز إيقاعى بذاته داخل الحشوين، إنما هو يأتى على السجية وحسب إملاء القريحة، ولا يكتسب ثراءه التوقيعى إلا من خلال ورود المقدار الثانى محدثا لونا من ألوان التلاقح الممتع، ولك أن تتأمل عطاءه فى أقوال شوقى:

ما زلت فى حمد الفراش وذمه ... حتى لقيت بـه الفراش الأواثرا[1]

بنا فلم نخل من روح يراوحنا ... من بر مصر وريحان يغادينا[2]

وذى فى نفاستها تنطوى ... وذى فى نفائسها ترفل[3]

ويفل من هوج الرياح عزائما ... ويدك من موج البحار جبالا[4]

وارنب كالنمل إن احصيت ... تنبت فى الرمل وأبياته[5]

فشروقها الأمل الحبيب لمن رأى ... وغروبها الأجل البغيض لمن درى[6]

من شك فيه فنظرة فى صنعه ... تمحو أثيم الشك والإنكار[7]

---

[1] - الديوان - جـ٢ - ص٤٥٥.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١٤٨.
[3] - الديوان - جـ٢ - ص٥٠١.
[4] - الديوان - جـ١ - ص٤٩٣.
[5] - الديوان - جـ١ - ص٦٩.
[6] - الديوان - جـ١ - ص٨٧.
[7] -- الديوان - جـ١ - ص١٠٢.

يا مكتبى قبل الشباب وملعبى ... ومقيل أيام الشـــباب النــوك[1]

وآس مابات يزوى من منازلنا ... بالحادثات ويضـوى من مغانينا[2]

كانوا ملوكا سرير الشرق تحتهم ... فهل سألت سرير الغرب ما كانوا[3]

جرى وصفق يلقانا بها يـــردى ... كما تلقاك دون الخلد رضـوان[4]

نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة ... والنصح خالصه دين وإيمـان[5]

فعلى دولة البنـــاة ســـــلام ... وعلى ما بنى البناة العفـاء[6]

فسمعنا عن الصبى الذى يعفـــو وطبع الصبا الغشوم الإبـاء[7]

لم يغيره يوم ميـلاده بــــؤس ولا ناله وليـدا شقـاء[8]

وإذا لقبـــوا قويا إلهاً ... فله بالقـــوى اليــك انتهاء[9]

وإذا آثروا جميـــلا بتنز ... يه فإن الجمـــال منك حياء[10]

وعلى هذه الشاكلة دارت معظم بنى التجنيس الواقع بـين حشوى الشطرين فـى كل شعر شوقى، ولقد تواتر هذا الشكل تواترا يمثل ظاهرة يصعب علـى الـدارس حصـرها ولنا أن نقول: "إن هذا التماثل والاختلاف يحقق سمعيا فيضا إيقاعيا، كما يـدفع إلى القـراءة المتأنية القائمة على تأمل المعنى، واكتشاف المفارقة القائمة بين معـانى الكلمـات مـن جـراء تماثلها الصوتى، وإذا لم يتم التماثل والاختلاف فـإن المتلقـى سـيقرأ قـراءة صـوتية قائمـة على الحرفية"[11]

ونحن قد ركزنا على عطاء الجنـاس الإيقـاعى "لما يجتمع فيـه مـن قـوى التـأثير المختلفة، على الوزن من طريق الجرس، وعلى الجـرس مـن طريـق تشابه الحـروف، وعلـى

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص١٢٨.

[2] – الديوان – جـ١ – ص١٥٠.

[3] – الديوان – جـ١ – ص١٦٠.

[4] – الديوان – جـ١ – ص١٦١.

[5] – الديوان – جـ١ – ص١٦٢.

[6] – الديوان – جـ١ – ص١٧٢.

[7] – الديوان – جـ١ – ص١٧٤.

[8] – الديوان – جـ١ – ص١٧٤.

[9] – الديوان – جـ١ – ص١٨٠.

[10] – الديوان – جـ١ – ص١٨٠.

[11] – بنية الإيقاع فى الخطاب الشعرى – د/يوسف إسماعيل – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٤.

الخط من طريق رسم الكلمات، وعلى العقل من طريق الإبهام والتورية، التى تتبع تشابه الكلمات والحروف"[3]

وعلى حد قول السيوطى عن الجناس بأن "فائدته الميل إلى الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها، ولأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به آخر كان للنفس تشوق إليه"[2] وهذا الوجه البديعى يمتلك طاقة تنغيمية هائلة تجعل للموسيقى الداخلية وقعا خاصا فتعزز موسيقى البحر مما يحقق إثارة خاصة لإعجاب قارئ الشعر أو المستمع له، واستقطاب نفس القارئ بغية فى حد ذاتها حميدة، وجمال التجنيس الحق يتجلى بمناظرته لأحاسيس المبدع وانفعالاته مما يجنبه الاستكراه ويجعل له استساغة ولذة وبخاصة حينما يصدر من غير كد محققا بذلك اجتلاء نغميا خاصًا يجمل وقع الشعر، وقد نجح شوقى فى ذلك نجاحًا مبهرًا وذلك لأن وراء ما ينظم شاعرًا موهوبا يعى ما يقول ويقدر له قدره الحميد، حتى ما جاء متتابعًا من تجنيساته كان له وقع حسن على خلاف من قطع من النقاد باستثقال هذا اللون وظهور تصنع الشعراء فيه، ولك أن تتأمل أقوال شوقى:

فاستقبل الآمـال فيه بشائرا	وأشائرًا تجلى على علياكا[3]
فالحسن والإحسان والتشريف	والتشريق أيسر ما به تفضيلها[4]

إن جمال هذين المثالين يكمن فى موقعى المرتكزين التجنيسيين إذ يستقلان نهاية الشطر الأول ومستهل الشطر الثانى، كما يكمن جمالهما الصوتى فى كم الأصوات المتجانسة مع بعضها البعض، وتباين الأصوات المتخالفة مخرجا مما يفعم الكمين المتجانسين بحركية إيقاعية هادفة، وبخاصة مع ذوبان سكتة ما بين الشطرين فى خضم التنغيم المتنامى، ولعل جمال التنغيم هنا ارتكز على الأصوات فى تحققاتها الموضعية إذ إنه يعتد بالأصوات المتناظرة فى مقابل صورة صوتية اختلافية وحيدة ولم يحل حيز الاشتغال بين اللفظين المجانسين هنا دون تحقق المرمى المراد لدى شوقى، بل لعل

---

[1] - المرشد لفهم أشعار العرب – د/عبدالله الطيب – جـ٢ – ص٦٠٥.
[2] - الإتقان – السيوطى – ١١٦/٢ ط٤ الحلبى ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م.
[3] - الديوان – جـ١ – ص٤٩١.
[4] - الديوان – جـ – ص.

احتكاكهما أفرز نوعا من الدهشة النغمية المؤثرة فارتقى بإيقاع البيت مجملا وعلى ذات الشاكلة من العطاء أقوال شوقى:

فإذا جـــاز الثـــريا للثرى ... جر كالطاووس ذيـل الخيـلاء[١]
مــــن حســـــائهــم ... ســـــرب انســــــرب[٢]
قد زادنى إقبالكم وقبـولكم ... شرفا على الشرف الذى أوليته[٣]
والخيل فى الحى عراقيـــة ... تحمى وَ تحمَى فى بيوتاتــــه[٤]
نَسقى ونُسقى والهـــــوى ... ما بيـــن أعينــــنا وليــــد[٥]
وماتوا فى الـــروم يفدونها ... والسيف فى المفدىّ والمفتدى[٦]
وكأن الســـماء والمـــاء شقا ... صدف حمــــلا رفيــقا ودرًا
وكأن الســماء والماء عـــرس ... مترع المهرجـــان لحًا وعطرا[٧]
يا دميـــة لا يستزاد جمالها ... زيديه حسـن المحسن المتبرع[٨]
وثـــاروا فجن جنون الرياح ... وزلـــزلت الأرض زلـــزالهـــا[٩]
يَـــرمى ويُرمَى فى جهـــا ... د العيـــش غير مغفــــــل[١٠]
رجهـــا رجـــة أكبت على قر ... نيه بـــوذا وزلزلت أقدامــه
من رأى جلمدًا يهـــب هبوبا ... وقميما يسح سح الغمـــامــه[١١]
بنا فلم نخل من روح يراوحنا ... من بر مصر وريحـان يغادينا
وحازك الريف أرجاء مؤرجـة ... ربت خمائل واهتزت بساتينا[١٢]
ورأوا للذين ســـادوا وشـادوا ... سبة أن تســــخر الأعــداء[١٣]

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص٤٤.
[٢] - الديوان - جـ١ - ص٥١.
[٣] - الديوان - جـ١ - ص٦٧.
[٤] - الديوان - جـ١ - ص٦٩.
[٥] - الديوان - جـ١ - ص٧٥.
[٦] - الديوان - جـ١ - ص٨١.
[٧] - الديوان - جـ١ - ص٨٩.
[٨] - الديوان - جـ١ - ص١١٥.
[٩] - الديوان - جـ١ - ص١٣٢.
[١٠] - الديوان - جـ١ - ص١٣٦.
[١١] - الديوان - جـ١ - ص١٤٦.
[١٢] - الديوان - جـ١ - ص١٤٩.
[١٣] - الديوان - جـ١ - ص١٧١.

وقد دار هذا اللون تحديدا فى شعر شوقى كله دورانا يحسب للرجل إذ خلا من الاستثقال وبدا مسترسلا استرسالا صوتيا فاعلا، فناسب تموجات نفس شوقى ونقل ما بها نقلا امينا عبر لون من الرفعة التوقيعية البينة ولعل شوقى كان الأكفأ بين شعراء العربية على الإطلاق فى مس عطاء اللغة الصوتية فاستطاع بها وعن طريق حرفيته فى استعمالها ان يولد إيقاعا متميزا رحب الصدر للدلالات، فكان بمثابة المنظم البارع لإمكانيات اللغة فى تشكيل البنى المبتدعة ليخلق لنا من الإيقاع حركة شعرية لها صداها الباقى على مر الأعصر، وعمده إلى التجنيس بكل شيته أكبر دليل على وعيه بمدى فاعلية الصوت فى تلوين الإبداع الخالد.

وظائف الجناس:

لنا ان نجزم فى اطمئنان بأن للجناس دورًا بعيدًا عن مجرد التنغيم الإيقاعى وإن كان للتنغيم فعل السحر فى الشعر، ولعل ذلك الدور يتجلى من خلال البحث عن العمق الدلالى الكامن وراء التجنيس، وذلك العمق الذى يكون له الدور الأسمى فى تشكيل ذلك اللون الذى رصدته كتب البلاغة قديمها وحديثها على السواء وقلما وقعنا على من يلمح لأهميته فى نقل الرسالة الأساسية التى تغياها الشاعر من وراء استعماله التجنيس، وقلما وقعنا على من حاول استكناه دوره فى تعميق الدلالة وترسيخها، ونقطع بأن هذه الجهة من الدرس مازالت فى حاجة إلى دراسة مستقلة تبدأ من حيث انتهى الأولون، فما كان لشاعر أن يلجأ إلى التجنيس لمجرد إحداث تطريب إيقاعى فحسب، وما كان للكلمة أن تملى نفسها مرة أخرى على الذات المبدعة لمجرد الحاجة إلى البروز، ولكن لابد من توفر الوازع الذى حدا بها لأن تنتقى لذاتها مكانا آخر فى البيت، وبمعنى مختلف فى تكتل إيقاعى جديد له ابعاده التأطيرية، ومعظم تجنيس شوقى ابتعد تماما عن مجرد التوشية التطريبية، إنما يتجلى دوره الفاعل فى إثراء الدلالة فبدأ عمودا فقريا للمدلولات تأكيدًا لها وتأصيلا لمبتغاها، وقد برزت للجناس من هنا وظيفتان إحداهما رئيسة والأخرى ثانوية، أما الرئيسة فإنها تتجلى من خلال التقابل الحادث بين المتجانسين إذ يأتى التكتل الثانى مقابلا لنظيره تقابلا قد يكون قائما على التناظر أو على التناسب، ولعل للتناسب شيئا عدة تمليها آلية الاستعمال كأن يقع التناسب بين مرتكزى التجنيس بين ما هو معاين وما هو معنوى على شاكلة قول شوقى على الخفيف:

تصل الضرب ما أرى لك حدًا   فاتق الله والتزم لك حدًا

فالحد حد السيف، والحد النهاية فى التصور فالتحقق قائم بين المعاين والمعنوى والتصويت جلى فى بؤرتى الارتكاز حيث يستقل المتجانسان نهايتى الشطرين على سبيل التلاقح الصوتى الذى تزيى تفعيلتى شطرى الخفيف الأخيرتين "لك حدا ← فعلاتن - لك حدا ← فعلاتن".

هذا وقد يقع التناسب من خلال الخضوع للون بيانى له فاعليته الدلالية كأن يقع التجنيس فى مضمار التشبيه فيأخذ المشبه دلالة المشبه به من خلال تجانسهما الصوتى كقول شوقى على الوافر:

إلى البيت الحرام بك اتجهنا ومصر وحقها البيت الحرام

فمصر التى شبهها شوقى بالبيت الحرام فى التكتل الإيقاعى الثانى إنما كان يعنى أنها حرام على المستعمر، فلاقح بها صوتيا ومعنويا البيت الحرام المرتكز المجانس فى التكتل الأول الذى يومئ به لمكة المكرمة، فحرمة مصر حرمة فداء أما حرمة مكة فهى حرمة عقيدة.

وعلى ذات الشاكلة من خلط التجنيس بمرمى بيانى مقابلا بين مرتكزين ماديين ومستعملا المجاز قوله على البسيط:

والناس فوضى لا تمر بهم إلا على صنم قد هام فى صنم

فالصنم ← مجاز عن الجاهلى الجهول الذى غوى فكان كالصنم فى عدم الوعى، والصنم الثانية ← إنما هى الحجر الذى نحتوه ليتخذوه ربا، وما أبعد الفارق بين الصنمين معنى، ولكن ما أدناه صوتا، وعلى المسارين فالإمتاع متحقق لا مراء من خلال موازاة المدلول، وتباين الدلالة.

هذا وقد يأتى اللفظان المجانسان موضع تكنية بيانية لها ظلها الإيحائى ولك أن تتأمل تكنية شوقى الرائعة على الكامل.

قل للسماء تغض من أقمارها تحت السماء أحاسن الأقمار

لكأن شوقى هنا يخاطب السماء قائلا: لا عليك أيتها السماء بأن تتباهى بجمال أقمارك وروعتها، فهذا شئ بين لا مراء فيه، ولكن لك أن تعلمى أن التراب قد يحوى بدع كل أقمارك فى شخص واحد ألا وهو قاسم أمين، ففى قوله تغض من أقمارها تكنية عن عدم

الحاجة إلى الادعاء بالبهاء، وفى قوله تحت السماء أحاسن الأقمار تكنية عن ذلك الذى حوى الحسن كله ثم ثوى وفى مرتكزى التجنيس طلاوة تصويتية مطربة لها وقع ممتع.

هذا وقد يقوم بين المتجانسين لون من التقابل التصويتى من خلال تشابه الكلمتين خطا واختلافهما معنى كقول شوقى على الخفيف:

ورأوا للذين سادوا وشادوا سبه أن تسخر الأعداء[1]

ففى كلمة "سادوا" ارتقاء معنوى له ظلال شموخ دلالى، وفى كلمة "شادوا" ارتقاء مادى، وليس بين السين والشين كبير اختلاف فكلاهما مهموس وكلاهما صامت احتكاكى، إلا أن لكل صوت منهما وقعه الدلالى الظاهر.

هذا وقد يقوم التناسب القائم على التقابل بين اللفظين المجانسين فى مسار التباين فى العناصر المكونة لنظام بعينه كقوله على الخفيف:

ولك المنشـــآت فى كل بحــر ولك البر أرضـــه والســـماء[2]

وكذلك قوله على البسيط:

لو استطعنا لحفننا الجو صاعقة والبر نار وغى والبحر غسلينا[3]

وقوله على المتقارب:

لئن جـــال البحـــر أسـطولها لقد لبس البـــر قســطا لها[4]

وعلى الكامل:

ومدائن البرين فى إعظـــامـه وعوالم البحرين فى الإكبـار[5]

وعلى الوافر:

لأجلك سرت فى بـــر وبحـــر وأنت الدهر أنت بكل قطــر[6]

فالبر فى كل ما سلف من أمثلة، سواء ارتبط بمعنى مجازى أو جاء مباشرا، إنما هو يابس، والبحر رطب، فالتناسب هنا قام من خلال تمثيلهما نظاما أرضيا ثابتا عليه جبل منذ خلق الله الكون، أما التقابل فقد قام من خلال أن هذا بر، وهذا بحر، كما قام من خلال

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص١٧١.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١٧٥.
[3] - الديوان - جـ١ - ص١٥٣.
[4] - الديوان - جـ١ - ص١٣٢.
[5] - الديوان - جـ١ - ص١٠٤.
[6] - الديوان - جـ١ - ص١٠٠.

التناغم الإيقاعى الكائن سواء أتتابعا أم انفصلا، هذا وقد يقع التجنيس بين متقابلين فى الفعل أو السلوك كقول شوقى على مجزوء الكامل:

أسـد هصـور أنشب الـ　　　　أظافر فى أسـد هصـور[1]

فالأسد الأول كان أسدا فى الحق لذا استطاع أن يحقق مراده وهو السلطان "محمد رشاد" والأسد الثانى كان أسدا فى الباطل وهو السلطان "عبدالحميد" وهنا تكامل بين التصوير المجازى والإيقاع التجنيسى، وبهذا تواءم الخيال مع النغم فأخرجا المعنى بهذا الشكل الرائع، المفعم بالإبداع.

هذا وقد ينطمر الاتفاق الصوتى على لون من التباين الدلالى الموارى فى لفظين اتفقا صوتا واختلفا تركيبا ودلالة على شاكلة قوله على الخفيف:

وتجلى من عابدين علـى كر　　　　سيها نوره فضـاء فضـاء

"فضاء" الأولى فعل ثلاثى مبنى على الفتح لحقت أوله فاء العطف، أما "فضاء" الثانية فهى فاعل هذا الفعل، والخلاف وقع فى تباين حركة نهايتى القدارين فتميز به الفعل عن الفاعل.

هذا وقد يدور التناسب بين الثابت والمتغير، على شاكلة قول شوقى:

مازلت فى حمد الفراش وذمه　　　　حتى لقيت به الفراش الأوترا
فقصورهم كوخ وبيت بداوة　　　　وقبورهم صرح أشم وجوسق[2]

فالفراش الأولى والقصور كذلك أماكن يتقلب فيها المرء بين نعيم وشقاء بين مسرة وضراء، أما الفراش الثانية والقبور فما حالهما سوى الثبات وما بين التغير والثبات يدور التجنيس مصطنعا لذاته مكانة خاصة إذ نجد أن بين "الفراش" الأولى و"الفراش" الثانية تواؤم صوتى تام وتباين دلالى واضح وبينهما يبرز العطاء التوقيعى للمرتكزين مؤكدا حالتى عمر لطفى المعنىّ بالقول، كما نجد أن بين "قصورهم" و"قبورهم" تآلفا وتخالفا تآلفا صوتيا مرجعة فى الأصل إيقاعى بحت، وتخالفا معنويا مرجعه دلالى بحت ومنهما يتوصل إلى روعة وقع التجنيس وجلاء دلالته.

هذا وقد يدور التناسب من خلال اسم لعلم وصفته متكررين أو علم ومعناه على شاكلة قول شوقى:

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٣٤٤.
[2] - الديوان – جـ١ – ص٢٣٦.

هذا مقام أنت فيه محمد: والرفق عند محمد مأمول

فالأولى صفة تعنى "محمود" أما الثانية فيعنى بها "محمد توفيق" خديوى مصر آنذاك.

كما قد يقع التجنيس بين كلمتين متفقتين صوتا مختلفتين اشتقاقا على شاكلة قوله:

وهى بيننا ســلب   والنهى لها ســلب

فالأولى بمعنى مسلوب والأخيرة بمعنى سالب، وقد يكون العكس إذ الدلالة دلالة أخذ وعطاء بين خمر تذهب بألباب شاربيها، وشاربين لها يذهبون بها فلا هى تنفذ ولا هم يكفون، وعلى المسارين الإيقاع متحقق بجلاء، هذا وقد يقوم الاختلاف بين المتجانسين فى حركة تذهب بثوابت الدلالة الذى يزداد عمقها بتغير الحركات من ناحية وبالجناس التام من ناحية أخرى ومن هنا يكون التجنيس مرتكزا فاعلا فى إثراء فردى البيت على شاكلة قول شوقى:

جُعلت لحـــر يُبتلى   فى ذى الحيـــاة ويَبتلى

يُرمى ويَرمى فى جهـا   د العيش غير مغفـــل

مستجمع كالليـــث إن   يُجهل عليـــه يَجهل[1]

لعل فى تراسل الأصوات وتقارب الدلالات ما يغنى عن التعليق ولك أن تتأمل فعل الحركة فى تحريك الدلالة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، أو من الضد إلى الضد مما ينشئ لدى المتلقى لونا من التوازن عن طريق ذكر الشئ وضده ويحقق لديه لونا من ألوان المتعة الفنية الحادة، كما يثير ذهنه إلى فكرة الشاعر المتغياه، كل ذلك فى لون من التوقيع المطرب فليس بين كل من "يُبتلى – يَبتلى" و"يُرمى – يَرمى" و"يُجهل – يَجهل" سوى حركة تحول الدلالة لغير فاعلها وتحدث بالإيقاع لونا من التنغيم الحركى المفعم بالجمال وشوقى هنا ليس مجرد باحث عن الطنين الصوتى، إنما هو هنا منظم بوعى من يضع الأمور فى نصابها ولأشياء فى نفسه قد يعيها هو فى لحظات المخاض الشعرى، وقد تكون ذاته المبدعة هى الواقعة من وراء هذا المشهد الموشى بما يؤكد أن لشوقى عالمه الإيقاعى الخاص، ونحن إذا بحثنا فى كل ما استعمل شوقى من بنى متجانسة لوجدنا أن وراءها دلالات متباينة يمليها الاستعمال وتؤكدها الدلالات ولكننا اكتفينا بما نؤكد به وظيفة الجناس المرجوة وغايته المأمولة.

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص١٣٦.

أما الوظيفة الثانوية للجناس، تلك التى لا يقصد الشاعر من ورائها سوى تجميل البيت أو لفت انتباه متناوله لهدف بعينه، فإنها نادرة الورود فى مجمل شعر شوقى، ونحن إذ قسناها بالجناس المصحوب بهدف دلالى لأدركنا وعى هذا الرجل بما كان يقول وعلى شاكلتها فى إبداعه أقواله:

بالغ فرعـــون فى ... كـرمتها من كـرم

ثم بهـادنهـــا ... وهى عليـــه أنم[1]

بنا فلم نخل من روح يراوحنــا ... من بر مصر وريحان يغادينا[2]

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا ... بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا[3]

له مبالغ ما فى الخلــق من كــرم ... عهد الكرام وميثاق الوفيينا[4]

رومة الزهو فى الشرائع والحكمة ... فى الحكم والهوى والمجــانه

والتناهى فمـــا تعـــدى عزيزا ... فيك عز ولا مهينا مهانـــه[5]

أنت أنـــس لنـــا إذا بعـــد الأنـــس وأنـــت الحيـــاة والإحيــاء[6]

لعل بحث شوقى عن مجرد التوازن بين الكلمات موضع التجانس، أو عدم مراعاته ما يتطلبه حيز الاشتغال المكافى فى موضع المرتكزين المتجانسين حال دون تحقق المرام، والعلة فى كل ذلك إنما ترجع إلى احتكاك المتجانسين ببعضهما مما أنتج نوعا من الثقل الذى أدى إلى خفوت فاعلية التجنيس الدلالية، ولعل بعض الملل راجع أيضا لتركيز شوقى على الموازة الاشتقاقية "روح يراوحنا" "كرمتها – كرم" "كرم – الكرام" "الحكمة – الحكم" "مهينا – مهانة" "الحياة – الحياء" فحدث له بذلك شئ من عدم التوفيق بين موقعى الدهشة فأورد صوتين يوقعان الاختلاف بآلية التوقيع الائتلافى فلم يتحقق له ما أراد وبخاصة عندما ركز على اقترابهما المخرجى دون الإلماح إلى أهمية تخالفهما الدلالى فأشعرنا باستثقال يومئ بالتكلف فى الصياغة، وليس كل احتكاك تجنيس لدى شوقى مستنفرا، إنما قد يقع له ذلك من باب التركيز على جانب دون آخر سعيا منه للفت الانتباه كما سلف أن ذكرنا.

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص١٣٩.

[2] – الديوان – جـ١ – ص١٤٨.

[3] – الديوان – جـ١ – ص١٤٩.

[4] – الديوان – جـ١ – ص١٥١.

[5] – الديوان – جـ١ – ص١٥٨.

[6] – الديوان – جـ١ – ص١٧٠.

وعلى كل فإنها كلمة حق تقال عن شوقى هو ومن جايله من الشعراء بأنهم كانوا شديدى الوعى بعطاء هذا اللون التوقيعى فآثروا بذلك استعماله استعمالا واعيا، وهذا ما كان من شوقى وقد أوضح التطبيق ذلك، ونحن إذا تركنا لأنفسنا العنان لسرد شيت التجنيس الصوتى فى شعر شوقى كله لأعيانا ذلك لأن الرجل كان بمثابة فنان يدبج شعره بكل ما شاء من منمنمات صوتية لها فاعليتها التطريبية، وقد كان له ما أراد.

ج- الازدواج فى شعر شوقى وأثره الإيقاعى:

ما الازدواج سوى إيقاع منتظم متحقق بين جملتين متوازيتين، إيقاع جميل لأداء دلالى فاعل، أومأ إليه الجاحظ[1] ووضع حده العسكرى وفصل فيه القول تفصيلا، ثم رأينا أن حازما ممن تعرضوا لاستجلاء مراميه فألفت إلى سبب دورانه على الألسن محتجا بأنه "لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختص كلامها بأشياء لا توجد فى غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع فى الأسجاع والقوافى، لأن فى ذلك مناسبة زائدة"[2]

وعلى كل فالازدواج يولد حركة ذهنية نشطة، لكنها منتظمة تكتمل بتواجدها داخل سياق كلمى عام تحتل فيه أماكن صوتية لها حضورها التوقيعى الذى تتولد منه حركتها المتكاملة والفاعلة فى نسيج البناء الشعرى، كل ذلك فى سياق حركة وجدانية، يعيشها الشاعر ويعانيها فيعبر عنها، تستقطب عطاءها قواه الذهنية فتحيلها إلى ذاته المبدعة التى تخرجها بدورها فى شكل لا يخفى على المريد عطاؤه.

وما الازدواج إذن سوى موازنة والموازنة "تقوم على التعادل والتوازن دون التقفية، وهى إعادة اللفظ الواحد بالنوع فى موضعين من القول فصاعدا، هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين، ولك أنه تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن متوخى فى كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر، دون أن يكون مقطعاهما واحدا"

---

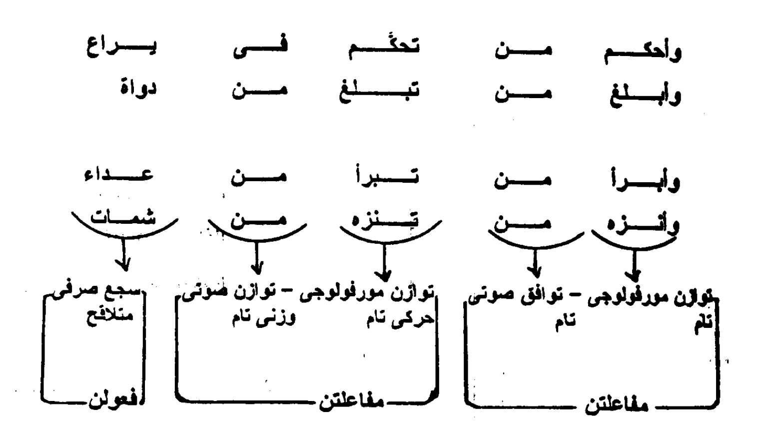
[1] - البيان والتبيين - الجاحظ - جـ٢ - ص١١٦، ١١٧ - تحقيق عبدالسلام هارون - سلسلة الذخائر.

[2] - المنزع البديع - السلجماسى ص٥١٤° الإيضاح - القزوينى - ص٢٢٤ - الطراز - يحيى بن حمزة ج٣ ص٣٨ - قانون البلاغة - أبوطاهر البغدادى - ص٩٣.

وإذا أردنا تبين عطاء هذا اللون فلنتأمل رائعته فى رثاء جدته التى جاء من أبين أبياتها قوله:

تجاوزت لـلولائد فاخـرات — إلى فخر القبائـــل واللغات
واحكم من تحـكم فى يـراع — وأبلغ من تبلـغ مـــن دواة
وأبرأ مـن تبرأ مـــن عـداء — وأنزه من تنـزه من شمات
وأصون صائن لأخيه عرضا — وأحفظ حافظ عهد اللدات
وأقتل قــائل للدهــر خيرًا — وأصبر صـــابر للفاشيات
كأنى والـــزمان على قتــال — مساجلة بميـدان الحياة[1]

إنه إبداع موسيقى مرهف الحس، وإنه لإيقاع مُنغم حزين، أرق الشجن قلبه، فأمض حياته وأحالها عذابا ملازما يدفعه الحرمان إلى التوقيع، ويدفعه التوقيع إلى إحداث توازن فنى جميل لا يجور فيه معنى على معنى ولا يتعدى فيه مبنى على مبنى، وكأنه يوقع لحنا جنائزيا ثابت الأركان متساوى النغمات، وليس لنا كقراء إلا أن نتأمل جمال هذا التوقيع المزدوج:



---

[1] - الديوان – جـ٢ –ص٣٩٩، ٤٠٠.

وعلى ذات الشاكلة دار البيتان اللذان يليانهما، بل إن شوقى زاد على عطائهما التوازن عطاء من نوع آخر، ألا وهو عطاء التجنيسين الاشتقاقى والصرفى ولك أن تتأمل.

واصون صائن واحفظ حافظ

واقتل قاتل فى مقابل واصبر صابر

توافق صوتى صرفى تام

إن شوقى فى تلك اللوحة يتلاعب بأصوات اللغة كيفما يشاء فيستدعى منها ما يشاء وقتما يشاء وكأنه يدلل لجدته بالفعل أن مخاض عمرها لم يضع هباء، ولم يذهب أدراج الرياح فوجدناه يستل سخيمة كل جياد إبداعه ويوازن بين البنى المستعملة توازنا غريبا فيستدعى "تحكم – لأحكم" و"تبلغ – لأبلغ" و"تبرا – لأبرا" و"تنزه – لأنزه" ويستنفر "صائن – لأصون" و"حافظ – لأحفظ" و"قاتل – لأقتل" و"صابر – لأصبر" ويكرر "من" بصفة دورية ملتزمة بموقعيها العروضى والصوتى حتى لكأنها تيمة لحنية ثابتة الدور متلاقحة الأداء إذ تمثل ذيل تفعليه الوافر السباعية، بل لا يكتفى شوقى بذلك إنما يلجأ للتوازى المورفولوجى على المسارين الرأسى والأفقى حتى لكأنه يتحدى ذاته فنراه يستعمل صيغة افعل على المسارين كليهما ثمانى مرات متساوية المقدار، ثابتة العطاء، قارة المرتكز لتعلن عن توازن يتفياه شوقى ليضع فيه كل زفرات حنينه، حتى لكأنه يدمجه فى نغم المرثيات الذى تتبين للقارئ مقاصده الإفهامية من خلال التلاقح المتوافق، والتوافق المعنى هنا توافق جامع بين الصوت والشكل على الورقة، والصوت والمحصول الثقافى لدى القارئ باستثارته للتأمل ومحاولة التأويل الأمر الذى يدفع المرئى إلى التحرك فى نظام المنطوق، ومن خلال هذه الازدواجية بين المنطوق المتوازى والمكتوب المرئى يتشكل الإيقاع البصرى الخطى كمعطى لمحصلات قصدها المبدع فبدت على ما نرى من الإمتاع الفنى الذى يستحدث به شوقى إثارة إيقاعية بصرية خاصة، بطلاها الشكل الخطى والمستوى المرئى، مؤازرين بإثارة نغمية ممتعة تكونت بفضل تلاقح الألفاظ، وتوازى التفاعيل، مما دفع إلى هذا التوازن الممتع.

هذا وقد يقع الازدواج فى قصيدة واحدة، لكن على مسافات متباعدة، إلا أنه يظل كالمنبه الإيقاعى الجميل، الذى يرمى شوقى من ورائه إلى إرساء معنى أو تأكيد قيمة دلالية يزيد جلاءها التنغيم المتوازى الكائن فى التوقيع المتوازن على شاكلة أقوال شوقى المتفرقة على بحر الخفيف فى رائعة "كبار الحوادث فى وادى النيل"

١٣- وإذا ما علت فذاك قيـام
وإذا ما رغت فذاك دعـاء

٦٩- فإذا أبيض الهديل غـراب
وإذا أبلـج الصباح مسـاء

١٤٧- إن تـل البر فالبلاد نضـار
أو تل البحر فالرياح رخـاء

١٤٨- أو تل النفس فهى فى كل عضو
أو تل الأفـق فهى فيه ذكـاء

٢١٩- فلمن حـاول النعيم نعيم
ولمن حاول الشقاء شـقاء

٢٤٠- بنفوس تجول فيها الأمـاني
وقلوب تثور فيها الدمـاء[1]

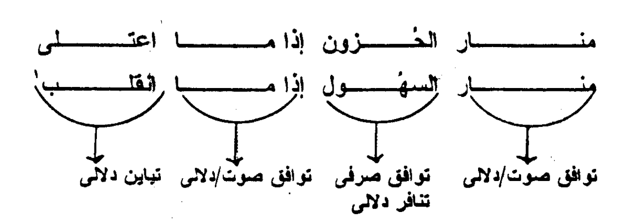
إن إيقاع شوقى هنا يستنهض فاعليات الإحساس فى الذوات المرهفة حثا لها على الاندماج والتواصل الفنى، وهو حاصل مرجعيته الأولى إلى فنية التلقى التى تستشعر جلال الأداء، ولعل لاستئناس المتلقى بالأشكال المتناغمة دخلا فى عملية التخيل، وشوقى هنا ينغم تصويره نغما فاعلا على اعتبار أن صوره مجرد مشاهد خارجية تنطبع فيها احاسيسه، فما أجلّ لديه أن تنطبع مفعمة بالنغم، فينغم دلالاته التى تأتى مرة فى شكل تقابل (٦٩، ٢١٩، ٢٤٠) أو تضاد (١٤٧) أو تلاقح (١٣-١٤٨) وعلى كل فالتوازن هو الصفة البارزة والإمتاع هو الغاية المثلى، وبينهما معا مشترك جمالى يتوسل به الشاعر لخلود قوله.

وإذا أردنا أن نطلع على إبداع شوقى الحقيقى فى دمجه الازدواج بمحسن بديعى له فاريته الدلالية كالمقابلة فلنطالع قوله على الكامل:

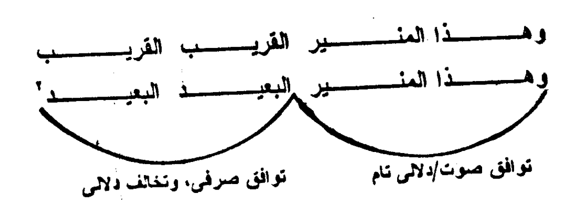
فشـروقها	الأمـل	الحبيـب	لمـن	رأى
وغروبـها	الأجـل	البغيـض	لمـن	درى[2]
↓	↓	↓	↓	↓
توازن عروضى — صرفى	متوازن	توازن صرفى	توازن صوتى	توازن صرفى
وتخالف دلالى	تخالف دلالى	تخالف دلالى	دلالى	زمنى

[1] - الديوان - جـ١ - ص١٦٩ : ١٨٧.
[2] - الديوان - جـ١ - ٨٧.

شوقى هنا يقارن بين حالتى جنيف فى شروق الشمس وغروبها ولك أن تتأمل عطاء المقابلة حال توازن مفردات صورتيها "شروقها ← غروبها" "الأمل ← الأجل" "الحبيب ← البغيض" "لمن رأى ← لمن درى" أى إبداع هذا؟؟ وأى نغم ذاك الذى يحرك به شوقى أوتار القلوب؟؟ إنه تقابل موقع، له بالنفس وقع متقابل، والأجمل أن الألفاظ تتقابل منفردة دلاليا، وتتوازى صرفيا، وتتداخل عروضيا وكأنها لحن رائع تألفت نغماته فتألف منها ذلك الإبداع الإيقاعى المتوازن، وعلى ذات الشاكلة من التقابل قول شوقى على المتقارب.



فالتنافر الدلالى هنا لا ينفى التوازن إنما يتوافق معه فى إبراز هذه الصورة فللقمر على آفاق كلازومين حضوره فى كل مكان سهلا كان أو حزنا حتى لكأن ضوءه لا ينفك يترك مكانا بلا عطاء، كما أن بنية الازدواج فى البيت لا تترك حيزا لتنغيم لتتكامل اللوحة ويبرز ما بها من جمال وعلى ذات الشاكلة من العطاء المتوازن قول شوقى.



وعلى المسارين كليهما التوازن متحقق، والعطاء الإيقاعى بين الأثر جميل الوقع هذا وقد يعلق شوقى الازدواج بلون بيانى كالتشبيه على شاكلة قوله على الكامل:

وكـأن أيـام الشـباب ربوعـه

وكـأن أحـلام الكعـاب بيوتـه

وكـأن أثـداء النواهـد تينـه

وكـأن أقـراط الولائـد توتـه[1]

لك أن تتأمل ذلك التوازن الرائع بين كل من "وكأن ← وكأن" "أيام ← أحلام" "الشباب ← الكعاب" "ربوعه ← بيوته" وكذلك البيت الأخير "وكأن ← وكأن" "أثداء ← أقراط" "النواهد ← الولائد" "توته ← تينه"، لكأن شوقى ينغم النغم بنغم آخر يستمده هو من عالمه التطريبى الخاص، أو لكأنه يعزف على قيثارتين متعادلتى الأوتار إذ أدار تلاقحا تقفويا عجيبا بين مفردات شطرى البيت الأول كلها فأصوات النون والميم والباء والهاء هى خواتيم بنى التكتلين حتى لكأنه يتحدى بذلك ذاته قاصدًا إلى إحداث لون من الإمتاع الفنى الخاص، وعلى ذات شاكلتها ما حدث بين مفردات البيت الثانى فيما عدا "أثداء – أقراط" اللتين ندتا خاتمة وإن توافقتا وزنا، وعلى كل فالتوقيع بين الأداء جميل الأثر لا شك فى ذلك، وإدعاؤنا براعة شوقى فى صناعة التنغيم، ليس من قبيل المصادفة، إنما هو نابع مما اجتلته لنا معطيات صنعته تلك التى ابتعدت تمام الابتعاد عن التكلف، وتلك الأمثلة التى سقناها يقع الازدواج فيها بين الشطرين كليهما، هذا وقد يقع الازدواج بين الفواصل داخل شطر كل بيت، وقد يكون مسجوعًا أو غير مسجوع، وسواء أجاء مسجوعًا أو غير مسجوع فالنغم متحقق على شاكلة أقوال شوقى:

قواد معركة – وراد مهلكة	أوتاد مملكة – آساد محترب[2]
ب ــــــ ب	ا ــــــ ب
وكم ثلمت بهم – من معقل أشب	وكم هزمت بهم – من جحفل لجب[3]
ا ــــــ ب	ا ــــــ ب

وكذلك قوله:

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٦٦.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٣١٣.
[3] – الديوان – جـ١ – ص٣١٣.

عنت لنا أصلا – تغرى بنا أسلا　　　　مهزوزة شكلا – مشروعة تيها[1]
ـــــــب ـــــــب　　　　ـــــــب ـــــــأ

وأرهفت أعينا – ضعفى حمائلها　　　　نشوى مناصلها – كحلى مواضيها[2]
ـــــــب ـــــــجـ　　　　ـــــــجـ ـــــــأ

وكذلك قوله:

الوصل صافية – والعيش ناغية　　　　والسعد حاشية – والدهر ماشينا[3]
ـــــــب ـــــــب　　　　ـــــــب ـــــــأ

لاشك أن هذا اللون من الازدواج ذا خصائص إيقاعية أكثر من خاصة إذ يعتمد لونا من التنغيم الداخلي له وقعه الحاد في إيقاع الشعر العربي كله ألا وهو الترصيع صاحب المقام الأرفع في التوازن الموسيقي، والنغم الجيد، في رأيي، لا يكتسب جماله إلا إذا اقترن بتراكيب لغوية لها جلالها وهذا الأمر مرهون بمقدرة الشاعر على الاستدعاء، وتركيزه على إحداث توازنات منغمة، لها تطريبها الخاص، وهذا عين ما فعله شوقي في كل ما سلف من نماذج إذ زاوج بين بنى متوازنة صرفيا، متلاقحة صوتيا سعيا منه لإبراز دلائل لها أثرها في النفس المرهفة، وعن هذا التلاقح ينتج الجرس والجرس على ما قيل عنه شئ "تألفه الأذن وتلذ به النفس، وهو ما يمكن أن ننعته بروح القصيدة، أو جو القصيدة الذي يسيطر عليها، ونحسه يسري في كياننا، وجهات أنفسنا عندما نقرؤها بتؤدة وإمعان، وهو يمثل الحالة النفسية التي عاناها الشاعر، ويضطرد في تناسب صوتي مع معانيه، فيحس القارئ أو السامع حالة الغضب أو الرضا والصخب أو الهدوء، والحزن أو الفرح، تلامس وجدانه، وتهدهد عواطفه فيستجيب لها دون أن يستطيع لها تعليلا أو تحليلا"[4].

هذا وقد يستقل أحد الشطرين بجملتي الازدواج المسجوعتين على شاكلة قول شوقي:

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص١٦٣.
[2] – الديوان – جـ١ – ص١٥١.
[3] – الديوان – جـ١ – ص١٥١.
[4] – النقد التطبيقي والموازنات – د/محمد الصادق عفيفي – الخانجي – ١٩٧٨م.

السر يحرسه — والذكر يؤنسه والشهب حوليه بالمرصاد للجان[١]
ـــــــ ب ـــــــ ب ـــــــــــــــــــــ ا

وجدنا أن "يحرسه ← يؤنسه" قد وقع بينها تلاقح متوازن على المسارين الصوتي والوزني مما أفعم المشهد بروح فنية صادقة هذا وقد يقع الازدواج دون أن يقوم تسجيع بين الفواصل على شاكلة قول شوقي:

جنيت بروضها وردا وشوكا
وذقت بكأسها شهدا وصابا[٢]

وكذلك قوله:

إذا نشرت فريحـــان وورد
وإن طويت فنسرين وورس[٣]

وقد تقع الفاصلتان موقع المطابقة مع عدم تحقق التسجيع على شاكلة قوله:

حـــول عرشه عجـــم
حـــول عرشه عـــرب[٤]

وعلى ذات الشاكلة من وقوع الازدواج بفواصل داخلية غير مسجوعة قوله:

هواف ولا شوق — شواك ولا جوى
سهادي ولا فكر — هيامي ولا وجد[٥]

وقد يرتبط الازدواج بالعكس والتبديل أو بالجناس على شاكلة قوله:

ومهد العلـــوم الخطير الجلال
وعهد الفنـــون الجليـــل الخطر[٦]

وقد يربطه شوقي بدلالة التقابل المجانسة على شاكلة قوله:

ونبذ المقوقس عهد الفجـــور
وأخذ المقوقس عهد الفجـــر[١]

---

[١] – الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص١٠٠.
[٢] – الديوان – جـ١ – ص٦٠٧.
[٣] – الديوان – جـ١ – ص١١١.
[٤] – الديوان – جـ١ – ص١١١.
[٥] – الديوان – جـ١ – ص٦٠.
[٦] – الديوان – جـ١ – ص١٩٩.

وقد يرتبط المقداران المزدوجان بدلالتي التكرار والنفي على شاكلة قوله:

فلم يبق غيرك من لم يخف ... ولم يبق غيرك من لم يطر[٢]

وقد يعلقه بغرض كقوله متغزلا:

هم أغضبوك، فراح القد منثنيا ... والجفن منكسرا، والخد متقدا[٣]

ب ______ ... ______ جـ ______ أ

إن للازدواج في الشعر وظيفة مزدوجة، إذ يمارس إيقاعية في الشعر منفردا أولا، ثم يمارسها من خلال إيقاع الشعر الذي يضعف من حدتها ثانيا وعلى كل فالهدف متحقق والنتائج واضحة الأثر، قارة التأثير.

هذا وقد يسود الازدواج في الكتلتين كلتيهما دون اتفاق الأواخر على شاكلة قول شوقي:

جنيت – بروضها ... وردا – وشوكا
وذقت – بكأسها ... شهدا – وصابا[٤]

وقد يقع هذا الشكل في مضمار التقابل على شاكلة قوله:

فمن ملاك - في الدجى - رائح
عند ملاك - في الضحى - مغتدي[٥]

هذا وقد يدور الازدواج بشكل رأسي، ومنه ما يكون مسجوعا وهذا سلف لنا أن درسناه، ونمثل له بقول شوقي:

الرءوس مائلة ... في الصدور تحتجب
والنحور قائمة ... قاعد بها الوصب
والنهود هامدة ... والخدود تلتهب[٦]
والخصور واهية ... بالبنان تنجذب

ب ______ ... ______ أ
ب ______ ... ______ أ
ب ______ ... ______ أ
ب ______ ... ______ أ

---

[١] – الديوان – جـ١ – ص١٩٨.
[٢] – الديوان – جـ١ – ص١٩٩
[٣] – الديوان – جـ٢ – ص١٠٦.
[٤] – الديوان – جـ١ – ص٦٠٧.
[٥] – الديوان – جـ١ – ص٨١.
[٦] – الديوان – جـ١ – ص٦١.

ومن هذا اللون المتعامد ما يأتي غير مسجوع على شاكلة قوله:

يا مبيد الأسد في آجامها	هل أبادت خيلك الدود المهين
يا عزيز السجن بالبابا إلى	كم تردى في الثرى ذل السجين[1]

وعلى كل الأحوال، فإن للازدواج وقعا لا يخفى، وإن له إمتاعا لا ينكر وما لجوء الشاعر إليه محسنا صوتيا إلا لحاجة فنية يتغياها الشاعر المجيد تخليدا لقوله، وسعيا لأن تفرض قصيدته نفسها على قرائها، وصولا لافتحام وعيهم بسلطانها الفني المهيمن.

د- الطباق والمقابلة وأثرهما الإيقاعي:

الطباق في الأساس محسن بديعي يقوم على عنصر إيقاعي له أهميته ألا وهو التضاد والمخالفة في المعنى، وقد أجمع النقاد على أن المطابقة في الكلام إنما تقوم على الجمع بين الشئ وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة[2]. أما المقابلة فتقوم على نوع من المحاذاة والتوازي بين جانبين كل منهما يشتمل على معنيين أو أكثر "فيؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة، ثم يقابلهما، أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل، وقد تتركب المقابلة من طباق وملحق به"[3].

وللطباق والمقابلة أثر، لاشك فاعل في توجيه دلالة البيت وتلوين إيقاعه وقد تتحد خصائصها بدرجة وقوع العناصر الإيقاعية بين مكوناتها، فوقوع التلاقح الإيقاعي يبرزها لاشك ويجعل لها حضورا صوتيا خاصا فينعكس ذلك بدوره على المعنى إذ إن "هذه العناصر تولد حركة ذهنية نشطة، لكنها منتظمة تتمثل في الانتقال بين أجزاء القول الشعري، لإدراك علاقات التشابه والاختلاف بينها، ولا تكتمل فاعليتها إلا وهي داخل السياق، إذ لابد من مراعاة تموضعها، ومكانها من النظم، حتى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة والفاعلة في نسيج البناء الشعري، وهذا لا يتم إلا عندما تنبثق عن الحركة النفسية والوجدانية للشاعر وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشعري، فإذا

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص٥٦٧.

[2] – انظر الصناعتين – العسكري ص٣٣٩، الموازنة للآمدي جـ١ – ص٢٩١، ٢٩٢ – المنزع البديع – السلجماسي ص٣٧١، الطراز للعلوي جـ٢ – ص٣٧٧ – قانون البلاغة البغدادي – ص٨٤، ٨٥ – مفتاح العلوم – السكاكي ص٤٢٣ – الإيضاح القزويني ص١٩٢.

[3] – الإيضاح – القزويني ص١٩٥.

ما استقطبتها القوى الذهنية على حساب الفاعلية النفسية والوجدانية تمركز غناها وثراؤها (الاجتماعى) فى حدود سياقها التركيبى الواردة فيه، فلا تتجاوز – غالبا – حدود البيت الشعرى الذى يحتضنها، مما يضر بالمسار الإيقاعى، ويفقده تكامله ليتحول إلى تراكمات إيقاعية لا ترابط بينها، مما يحدد بالتالى الآفاق الإيحائية لدلالتها ويقلص الناحية الفنية فيها[١].

وإذا أردنا مس تأثير الطباق الإيقاعى فلنطالع قول شوقى على المتقارب:

وهذا المنير القريب القريب	وهذا المنير البعيد البعيد
وهذا المنير الذى لن يرى	وهذا المنير وكل شهيد
وهذا الحسام الخفيف الخطا	وهذا الجسام الذى ما يميد
هى الشمس كانت كما شاءها	ممات القديم – حياة الجديد
وتطلع بالعيش أو بالردى	على الزرع قائمه والحصيد
وتسعى لنا الناس مهما سعت	بخير الوعود، وشر الوعيد
وقد تتجلى إذا أقبلت	بنعمى الشقى، وبؤسى السعيد
وقد تتولى إذا أدبرت	وليست بمأمونة أن تعود
فما للغروب يهيج الأسى	وكان الشروق لنا أى عيد
كذا المرء ساعة ميلاده	وساعة يدعو الحمام العنيد[٢]

إن شوقى هنا يصف مشهدين قلما يتوفران لشاعر عربى[٣] ألا وهما مشهدا الشروق والغروب فى عالم الماء من على ظهر سفينة، وكأن تماوج الماء بشوقى فى سفينته فرض عليه لونا من التماوج الفنى الرائع الذى دفع شوقى دفعا لأن يكرر ويوازن ويقابل ويطابق كيفما شاء نقلا للواقع، وتأكيدا للإحساس المسيطر ولك أن تتأمل التعامد المتوازى والمستقل بنصف تفاعليل الشطرين الكائن فى قوله:

وهذا المنير ← وهذا المنير
وهذا المنير ← وهذا المنير
وهذا الحسام ← وهذا الجسام
فعولن – فعولن ← فعولن - فعولن

---

١ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ابتسام حمدان ص٢٩٥. (الاجتماعى ← هكذا وردت فى نص الكتاب وأظنها قصدت (الإيقاعى)

٢ – الديوان – جـ١ – ص٧٨، ٧٩.

٣ – وصف حافظ من قبل السفينة والبحر فى رحلته إلى إيطاليا ولكنه لم يبلغ ما بلغه شوقى من براعة الوصف وهدوء التعبير – انظر ديوان حافظ ص٢٢٧.

يقابله بمد وجزر كائن في التكرارين المتطابقين والمماهيين لتموجات نفسه ←

القريب – القريب ← البعيد – البعيد.

فقد وضح عطاؤهما الإيقاعى من بنية التكرار أولا، ثم التوازن المورفولوجى ثانيا، ثم التمركز العروضى ثالثا إذ يستقلان بخاتمتى الشطرين وكأنهما يتلاقحان مدللين على مدى تفاعل الوزن العروضى مع الوزن الصرفى مع التوازن النفسى والتقابل الدلالى كليهما حتى لكأن شوقى يشركنا معه فى حركية التماوج النفسى المتماهى وتماوج الماء وانسيابيته، ثم يعقب التعامدين التاليين ببنيتين متقابلتين من نوع آخر "الذى لن يرى ← وكل شهيد" و"الخفيف الخطا ← الذى ما يميد" وكأنه يمهد بهذا التوازن لنغم آخر سيأتى فى مقطع وصف الشمس التى كانت كما شاءها خالقها ←

ممات القديم – حياة الجديد

فعولن – فعولن – فعولن – فعول

تقابل معنوى – وتوازن صرفى

وتوازن عروضى – وارتقاء إيقاعى

وتماوج نفسى له فاعلية ساحرة فى

تشكيل إيقاع العمل وكأن شوقى ينغم

تعبيره ويصنع به مايشاء، ولك أن

تتأمل ذلك التوازن الغريب بين كل من:

بخير الوعود – وشر الوعيد

بنعمى الشقى – وبؤسى السعيد

فعولن – فعولن – فعولن – فعول

إنها لغة خاصة، لغة النغم الشعرى، الذى يعزى فى الأساس إلى التوقيع النفسى المنتظم الذى تنصهر معطياته مع التوقيع الخارجى الكائن فى اللفظ المعبر، وهى مناظرة قائمة على المزاوجة بين ما هو داخلى (الإحساس) وما هو خارجى (اللفظ) ولعل لتراسل المواقع هنا أثره فى التوازن الحاصل الذى ارتسم النغم بفعله فأدى إلى استرسال النغم واستحداث الفعل الإيقاعى المؤثر لاشك فى المعنى، فشوقى هنا لا يكتفى بكون اللفظين

متطابقين إنما يسعى لتحقيق توازن من لون آخر، وهو التوازن المورفولوجي الذي ينطمر على ارتسامتين توقيعية ودلالية فنجد "خير ← شر" "نعمى ← بؤسى" "الشقى ← السعيد" بينما نجد أن بين "الوعود ← الوعيد" محسنين صوتي ودلالي هما التجنيس والتطابق، وكأن شوقى لا يكفيه مجرد التوازن العروضي والصرفي، ثم نلمح فى بقية صوره ما نلمح من عطاء المطابقة فنجد "العيش ← الردى" "قائمة ← الحصيد" "أدبرت ← تعود" "الغروب ← الشروق" "الأسى – عيد" "ساعة ميلاده ← يدعو الحمام" – على كل المسارات، فإن هناك تناسقا تركيبيا عاما تقاطع فى الوقت نفسه مع التطابق الدلالي، مما أثرى الإيقاع وزكى مرتبة التوقع لدى القارئ، ولا سيما أن المتطابقات فى مجمل الأبيات تحتل لذاتها مواقع إيقاعية لها ثراؤها إذ يدور معظمها بين القافية ذات الثقل الإيقاعي الخاص وبين حشو البيت بما له من نغم خاص، بل إن ما دار فى الحشو عامة استقل مواضع لها احترامها كعجز الشطر الأول أو مستهل الشطر الثاني، وهذا بدوره أدى إلى حدوث لون من التناظر الذى خلق توازيا شكليا وصوتيا زكى حركية التعبير وأدى إلى انتظام الحركة الإيقاعية، بل وخلق انسجاما دعم الحركة الدلالية الإيقاعية العامة، والأعظم فى كل ذلك أن شوقى لم يقصد إلى ذلك قصدا، إنما هو قام بدور المواثم بين تحرك المشهد وحركية الوجدان الداخلي فتماوجت تعابيره الفنية مع حركية المشهد من السفينة فخرجت اللوحة بهذا الشكل الفني البديع.

هذا وقد يصحب دلالة المطابقة لدى شوقى نوع من التوازن المزدوج والقائم على التقابلية المزدوجة على شاكلة قوله على المتقارب أيضا:

فلا هو خاف ولا ظاهر	ولا سافر لا ولا منتقب
وليس بثاو ولا راحل	ولا بالبعيد ولا المقترب[1]

تأمل ذلك التوازن الرائع "خاف ← ظاهر"

"سافر ← منتقب"

"ثاو ← راحل"

"بعيد ← مقترب"

لم يكتف شوقى هنا بالتنغيم الكامن فى تكرار حرف النفي "لا" إنما أتى ببنية المطابقة القائمة على التوازن المورفولوجي الجميل ليوصل بها ما أراد من معنى جاعلا

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٤٨.

لخواتيم الشطرين دور البطولة فى إدارة مشهد تصوير القمر على آفاق كلازومين الذى توارى نصفه وظهر نصفه وكأنه متناوح بين ظهور وخفاء لينشئ لدى شوقى ذلك التوازن المتأرجح بين بين الذى لم يكن ليتناسب معه سوى بنية التضاد المتوازن لتميط اللثام عن ذلك الإبداع الفنى الجامح. وعلى ذات شاكلتها من التوازن المتقابل قوله واصفا جنيف وضواحيها.

فشروقها — الأمل — الحبيب لمن رأى
وغروبها — الأجل — البغيض لمن درى[1]

"شروقها ← غروبها" "الأمل ← الأجل" "الحبيب ← البغيض" فى تصورى أن هذا التوازن الرائع يؤكد لدى شوقى ذاتا جعلت ديدنها الإبداع المعجز فلم تكتف ببنية إنما عضدتها بأخرى، لتوازن بين حالى شمس جنيف بين شروق وغروب وهذا تضاد متوازن غريب يتجلى فعله أولا فى الإيقاع، ثم تحدث بعد ذلك عما شئت من تعبير".

هذا وقد يقع الطباق بالسلب مدمجا فى بنية كالتصدير وهذا قد يقع بين مستهل الصدر وعجز العجز على شاكلة قوله على الكامل:

لما نعيت إلى المنازل غودرت	دكا ومثلك فى المنازل ما نعى
أزمعت فانهلت دموعك رقة	ولو استطعت إقامة لم تزمعى[2]
تتغير الأشياء مهما عاودنا	والله عز وجل لن يتغيرا[3]

وقد يقع بين مستهل العجز وعجزه على شاكلة قوله على الكامل أيضا:

رفقا بمسبلة الشئون قريحة	تسلو عن الدنيا ولا تسلوك[4]

وقد يكون الطباق إيجابيا فى الموقعين نفسيهما على شاكلة قوله على المتقارب:

وتعرض فى المهرجان العظيم	ضحاها الخوالى وآصالها[5]

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٨٧.
[2] - الديوان – جـ١ – ص١١٨.
[3] - الديوان – جـ١ – ص٨٨.
[4] - الديوان – جـ١ – ص١٢٦.
[5] - الديوان – جـ١ –ص١٣٠.

وعلى الكامل:

الشارعات الهدب أمثال القنا   يحيى الطعين بنظرة ويميته[١]

إن جمال المطابقة هنا يتأتى من تمركز المقدارين فى مواضع لها جلالها الإيقاعى وبروزها العروضى الذى بها يتجلى جمال التركيب وتتوضح سماته بل وترتسم قسماته، ففى ثلاثة الأمثلة الأولى يطرق الشاعر سمع المتلقى بتركيب ثم يودعه بالتركيب ذاته منفيا وكأنه يقرع الأذن قرعا منتظما فيحقق بذلك إمتاعا على مدارين صوتى ودلالى، أما ثلاثة الأمثلة الأخيرة فيحدث بها تقارب للمقدارين المتطابقين مما يضيق مساحة القرع الدال، والذى احتل لذاته أيضا موقعين لهما جلالهما العروضى وهما صدر العجز وعجزه،

هذا وقد يقع التضاد بين عجزى الشطرين فيلفت للموقعين إلفاتا فاعلا على شاكلة أقواله:

حول عرشه عجم   حول عرشه عرب[٢]
حاضر لذى طلب   حاضر ولا طلب[٣]
فمن ملاك فى الدجى – رائح   عند ملاك فى الضحى - مغتدى[٤]

الرائع هنا أن التطابق بين المقدارين جاء واقعا بعد بنية التكرار المتلاقحة المواضع حتى لكأن توافق المستهلات لم يقنع شوقى فباين الخواتيم إثارة للذهن وتحقيقا للمتعة وإحداثا للتوازن بالنفس، هذا وقد يأتى التطابق فى نفس الموضعين حرا، دون الوقوع تحت تأثير بنية بعينها على شاكلة قوله:

ابهى من الوشى الكريم مروجة   وألذ من عطل النحور مروته[٥]

وكذلك قوله:

قد وئدت فى الصبا   وانبعثت فى الهرم[٦]

وقد يلجأ فى نفس الموضعين العروضيين للعكس والتبديل على شاكلة قوله:

---

١ - الديوان – جـ١ – ص٦٤.
٢ - الديوان – جـ١ – ص٦٠.
٣ - الديوان – جـ١ – ٦٢.
٤ - الديوان – جـ١ – ص٨١.
٥ - الديوان – جـ١ – ص٦٦.
٦ - الديوان – جـ١ – ص١٣٩.

تشاكل ما به فالقصر فلك على بعد لنا والفلك قصر[١]

وقد يستعمل التوازن مع المطابقة كقوله:

هو من قبـــور المتلفين ومن قصـــور المترفين

فكأن المطابقة هنا لا تشبع حاجة شوقى فيلجأ معها إلى المجانسة أو التوازن أو العكس والتبديل، أو التصدير حتى يفعم لوحته بلون من الإيقاع البصرى الذى يثرى الإيقاع السمعى، ويعضد الدلالة مفهوما ومؤدى ليصل شوقى بذلك إلى ما يبتغى من التأثير فى نفس المتلقى، هذا وقد يأتى شوقى بالمرتكزين المتضادين فى موقعين متقاربين جدا فلا يفصل بينهما مثلا سوى سكتة ما بين الشطرين على شاكلة قوله:

بلد بنوه الأكرمون قصورهم وقبورهم وقف على نزلائه

وكذلك قوله:

جبل على آثار يزرى صيفه وشتاؤه يند القرى جبروته

ولك أن تتأمل فعل التقارب فى إذكاء روح التوقيع، والإفصاح عن معطيات الدلالة حتى لكأن سكتة ما بين الشطرين تتلاشى مع تنامى التوقيع وتلاقح التجانس المتطابق، هذا وقد يكون التقارب مصحوبا بفاصل صوتى خفيف على شاكلة قوله:

سعد ونحس وملك أنت مالكه تديل من نعم فيه ومن نقم[٢]

وكذلك قوله:

يزمى و يُزمَى فى جهـا د العيش غير مغفـــل[٣]

وقد يقع التطابق متقاربا بين تركيبين إضافيين على شاكلة قوله:

هل ترى الناس فى طريقك إلا نعش كهل تلاه نعش الوليد[٤]

وكذلك:

وقد تتجلى إذا أقبلت بنعمى الشقى وبؤسى السعيد[٥]

---

١ - الديوان - جـ١ - ص١٠١.
٢ - الديوان - جـ١ - ص٦٣٤.
٣ -الديوان - جـ١ - ص١٣٦.
٤ - الديوان - جـ١ - ص
٥ - الديوان - جـ١ - ص٧٩

وهذا عينه يقع فى مواضع من البيت مختلفة كحشو الشطرين على شاكلة:

كانوا ملوكا سرير الشرق تحتهم فهل سألت سرير الغرب ما كانوا[1]

ومستهل الشطرين على شاكلة قوله:

ومهد المرء فى أيدى الرواقى كنعش المرء بين النائحـــات[2]

هذا وقد يقوم بين المقدارين المتطابقين توازن اشتقاقى إلى جوار التوازن الموقعى على شاكلة قوله:

خارجة من شــــرى داخلة فى أجــــم[3]

وكذلك قوله:

مدافع بعضها متقابـــلات ومنها الصاعدات النـازلات[4]

الواقع أن النقد العربى القديم قد أجمع أربابه على أن الفاعل فى المتقابلات الضدية إنما هو الإيقاع الدلالى الذى يحدث بمجرد ورود متقابلين فى بيت من الأبيات، ولكنهم أشاحوا أو كادوا عن تأثيره الإيقاعى الصوتى ومدى تناسق بناه وتلاقحها فى مواضعها من الأبيات، وقد قيل إنه "فى مكمن هذه الإثارات الناجمة عن تقابل المتضادين تنبهر النفس بالانسجام غير المتوقع لديها، فتزداد إعجابا وتتوقا لتلاحق هذا العنصر الذى يصبح عنصرا من عناصر المفاجأة لدى المتلقى، يسعى إلى خلخلة توقعه ليحدث إيقاعا خاصا، ولذلك أدرج (الطباق) ضمن الإيقاعات الداخلية إحساسا بموسيقاه المضمرة التى يحدثها داخل كل خطاب متضمن إياه.

بيد أن الدراسات الإيقاعية لم تتقص ماهية إيقاعية، بل اكتفت بإدراجه إدراجا اعتباطيا ضمن الإيقاع دون تعليل ذلك، وقد يكون هذا الإدراج مبنيا على أساس أنه آلية من آليات البديع، والبديع من خاصياته إثراء النص إيقاعيا ودلاليا"[5]

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص١٦٠
[2] - الديوان – جـ٢ – ص٣٩٨
[3] - الديوان – جـ١ – ص١٤١
[4] - الديوان – جـ – ص
[5] - من جماليات إيقاع الشعر العربى – د/عبدالرحيم كنوان ص٣٨٣.

ونحن قد سقنا من نماذج الطباق ما تحقق فيه إيقاع خاص تتواصل فيه العاطفة مع الفكر وينجم عن ائتلافهما معا انسجام به توقد الأحاسيس وتقرع المشاعر فيتجلى نغما قائما على التوازن الرائع، ولعلها إرسالية خاصة يحتفظ بها الشاعر بمكانته بين أفذاذ الصياغة الشعرية، وقد يكثفها على مدار الشطرين استنفارا للأحاسيس، وحثا للتأثر على شاكلة قوله:

طلعنا – وهى – مقبلة – أسودا ورحنا – وهى – مدبرة - نعاما[1]

وكذلك قوله:

فالشرق يسقى ديمة بيمينه والغرب تمطره غيوث يسار[2]

الإيقاع هنا إيقاعان، إيقاع صوتى ظاهر، وإيقاع دلالى مضمر، وعلى المسارين فإن الإمتاع متحقق، والتلاقح الصوتى الحادث كفئ بنقل أبعاد الخطاب، وتوحيد إيماءاته النغمية الرامزة، ولعلنا نحسب أن التراكم فى حد ذاته إنما هو عامل من عوامل التجلى الإيقاعى، إذ أحدث تفاعلات نصية متساوقة مع مسار الخطاب، وهذه التفاعلات إنما هى فى الأساس نغمات إيقاع الذات الشاعرة التى ارتضت التراكم الصوتى المتطابق موصلا حسنا للقرع الذى به يحدث الإيقاع، وبه ينشط الفكر، وبه تتحقق ماهية التعبير الدال، وشوقى كان حريصا على أن يحفل شعره بالإيقاع الدلالى الصوتى لذا كان يكثر من التوافق الصوتى المصاحب للتباين الدلالى، والتضاد على ما نعلم "نوع من الاشتراك، وهو من أعجب ما فى أمر هذه اللغة، لأنه إيقاع اللفظ الواحد على معنيين متناقضين"[3]

وهذان المعنيان المتحققان لاشك وليدا إحساس المبدع لحظة انثياله فى حميا إبداعه، وهما "يجسدان حالة الانفعال لحظة الإبداع، وبفضل هذا التجسيد تتحد المتقابلات الضدية دلاليا بإيقاعها الذى يحدث الإثارة، إثارة النفس للاشتراك فى تذوق النغم عن سبيل الانسجام التقابلى الضدى، ولولا هذا التقابل الضدى لما كان الطباق فصلا من فصول النغم، إنه إيقاع قائم على نقطة الالتقاء الافتراضى بين كل متقابلين على حدة، ونقطة الالتقاء كامنة فى التوحد، وبها يتحصل النغم على مستوى البيت، ومن ثمة فمحصلات

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص٥٣٩.
[2] – الديوان – جـ١ – ص١٠٤.
[3] – تاريخ آداب العرب – مصطفى صادق الرافعى – جـ١ – ص١٩٦.

النغم فى المتقابلات الضدية تنشأ بمنشأ العلاقة المستحدثة بينهما فى سياق الخطاب، أو هى موضع التناسب بين المتقابلين المتضادين، وبحاصل هذا التقابل الضدى تتعدد إيماءات النص وتنفتح على عوالم التأويلات التى تضفى عليه نوعا من الحيوية والتراسل فى الزمن"[١]

وأمثلة المطابقة فى شعر شوقى جد جمة بحيث يعيى الباحث إحصاؤها، ناهيك عن محاولة مس تأثيرها الإيقاعى، وذلك الذى ألح عليه شوقى إلحاح المستميت على كنز ثمين فاستعمل كل بنى التوازن تحقيقا لغايته المبتغاة من الإمتاع الفنى، فرأيناه قد قابل المصدر بالمصدر واسم الفاعل بنظيره، والاسم الجامد بمثله والصفة بالصفة والفعل بالفعل والمفرد بالمفرد، والجمع بالجمع، بل إنه اتخذ لكل متقابلين موضعا عروضيا له ثقله وله جلاؤه الإيقاعى وأمثلة ذلك التوازن فى شعر شوقى كثيرة جدا نسوق منها:

كانت لجند الله فيها شدة   فى إثرها للعالمين رخاء[٢]

نازلات فى سيرها صاعدات   كالهوادى يهزهن الحداء[٣]

واردة دسكرة   صادرة عن دسكرة[٤]

نعد عليه الزمان القريب   ويحصى علينا الزمان البعيد[٥]

تحذرنى من قومها الترك زينب   وتعجم فى وصف الليوث وتعرب[٦]

لا تخل من أمل إذا   ذهب الزمان فكم رجع[٧]

تهادت سلامًا فى ذراك مطية   لها رغبات الخلق، والرهبات[٨]

فهل من يبلغ عنا الأصول بأن الفروع اقتدت بالسير[٩]

وقديما بنى الغلو نفوسا   وقديما بنى الغلو عقولا[١٠]

---

[١] - من جماليات إيقاع الشعر العربى - ص٣٩١.

[٢] - الديوان جـ١ - ص٦٠٤.

[٣] - الديوان - جـ١ - ص١٧٠.

[٤] - الديوان - جـ١ - ٩٦.

[٥] - الديوان - جـ١ - ص٧٦.

[٦] - الديوان - جـ١ - ص٢٨١.

[٧] - الديوان - جـ - ص٤٧٥.

[٨] - الديوان - جـ١ - ص٤٣٦.

[٩] - الديوان - جـ١ - ص١٩٩.

[١٠] - الديوان - جـ٢ - ٤٩٨.

عـــالمٌ قلبٌ، وأحـــلام خـــلــق	تتبـــــارى غبـــاوة وفطانه[١]
فلجـــبريـــل جيئـــة ورواح	وهبوط إلى الثرى وارتقـــاء[٢]
وتصبح تلقاهم – وتمسى تصدهم	وتظهر فى جد القتـال وتلعب[٣]
تلـوح لهـــم فى كل أفـــق وتعتلى	وتطلع فيهم من مكـان وتغرب[٤]
وتقـــدم إقـــدام الليوث وتنثنى	وتدبر علمـا بالوغى وتعقـب[٥]
هما اثنـــان، دان فى التغرب آمن	ونـــاء على قرب الديـــار مروع[٦]
نواهض فى حزن كما تنهض القطا	رواكض فى سهل كما انساب ثعلب[٧]
جنيت بـــــروضها وردًا وشـوكا	وذقت بكأسها شـــهداً وصـــابا[٨]

هكذا أدار شوقى مقابلاته الضدية، وعلى هذه الشاكلة من التوازن المحكم تلاعب شوقى بمقاديره الدلالية، نقلا لمشاعر نفس إنسانية تحمل تواترات يشترك فيها جل الخلق بين تموج وثبات، هجر ولقيا، حب وكراهية، فرح وترح إن هى إلا مناظرة ظاهرة لماهيات الوجود الإنسانى الواقع تحت تعاقب ليل ونهار، وصيف وشتاء، وحر وقر، ومن كل ذلك تستشف الذات الشاعرة ظلال التعبير، وترتشف رحيق الإيحاء المعبر الصادق فتنقله على الورقة إحساسا متحركا مثيرًا، بحثا عما يوائم الذات فى بحثها الدائم عن صور نسيجها الحسى الكامن فى التناغم الصوتى المؤازر بدلالة المتطابقين فى موقعيهما، ولعل ما تحدثه التقابلات الضدية المتوازنة فى إيقاع الشعر العربى لا يتسنى تحقيقه لبقية بنى البديع الأخرى وهذا ما تجلى فى بعض ما ذكرنا من نماذج لشاعرنا الكبير أحمد شوقى.

هـ- إيقاع الفواتح والخواتيم "التصدير والتذييل":

لعل لبراعة المطلع جمالا يفوق كل جمال، ولها كذلك إدهاش فنى فاعل، إذ يعد المطلع مفتاحا نلج من خلاله إلى عالم القصيدة الرحب، فهو يخلق لنا مسالك جمالية مثيرة تدع النفس على غير ما وجدتها، فإذا تحقق للمطلع أو للمقطع على السواء لون من الإدهاش الإيقاعى، فإن ذلك يوجب التواصل، ويتيح الفرصة للاسترسال مع المبدع، وللنقد

---

١ - الديوان – جـ١ – ص١٥٨.
٢ - الديوان – جـ١ – ص١٨٥.
٣ - الديوان – جـ١ – ص٢٨٠.
٤ - الديوان – جـ١ – ص٢٨٠.
٥ - الديوان – جـ١ – ص٢٨٠.
٦ - الديوان – جـ٢ – ص١٣٤.
٧ - الديوان – جـ١ – ص٢٨٦.
٨ - الديوان – جـ١ – ص٦٠٧.

العربى قديمه وحديثه نظر خاص فى عطاء المطالع والمقاطع الموسيقى[١] وهذا الاهتمام إنما نبع من أهمية مطلع القصيدة فى عملية التواصل بين المبدع والمتلقى تلك التى يتغياها أى شاعر أيا كان، إلا أن النقاد "لم يتفقوا فى دلالة كلمة المطلع على بدء القصيدة كالجاحظ والجرجانى وابن قتيبة والآمدى وابن رشيق يتداولون كثيرا عدة أسماء يريدون بها الدلالة على أصول القصيدة، منها الابتداء والافتتاح، والاستهلال، والمطلع، والبسط، ومن الواضح أيضا أنها ليست اصطلاحات وأسماء ذات دلالات علمية متفق عليها كالمصطلحات التى اتفقوا عليها فى مختلف العلوم، وإنما هى تعبيرات فردية تنبئ من خلال مادتها واشتقاقها عن المقصود بها"[٢]

والمطلع على ما ذكرنا هو المفتاح السحرى للولوج إلى عالم القصيدة، والشاعر الجيد هو الذى يتقن صياغة هذا المفتاح، ويجتهد فى تسويته جذبا للنفس إذ للكلمة سحرها النافذ، ولها قرعها المثير، الذى يتماهى وإيقاع الكون مجملا، ولابد لذلك المطلع أن يؤطر ببواعث نفسية لدى الشاعر، وأخرى بلاغية، وكلاهما راجع فى الأساس للتحولات التى تمليها درجة الانفعال التى بها يتفتق المطلع فى مرحلة المخاض الأول والدفقة الشعورية الأم وشوقى كان من أولئك الشعراء المجيدين لاستيفاء المطالع كل خصائصها التوقيعية واللغوية والبلاغية، بل والسياقية لذا امتلك أزمة براعة الاستهلال فى معظم مطالعه، إن لم تكن كلها، ولكل ابتداء لديه مقصد إفهامى يتجلى من خلال النغم الموقع الذى به يستهل إبداعه.

أولا: التصدير فى شعر شوقى وأثره الإيقاعى:

وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافى الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكتسب البيت الذى يكون فيه أبهة،

---

[١] - انظر البديع فى نقد الشعر – أسامة بن منقذ – ص٢٨٥، تحرير التحبير – ابن أبى الإصبع ص٢٨٥، شرح الكافية البديعية – صفى الدين الحلى ص٥٧، خزانة الأدب – ابن حجة ص١٩، ٢١، ٣٠، كتاب التبيان فى علم المعانى والبديع والبيان – شرف الدين حسين الطيب ص٤٥٦، ٤٥٩، العمدة – ابن رشيق جـ١ ص٢٣٢، معيار النظار فى علوم الأشعار – عبدالوهاب الخزرجى جـ٢ ص١٣٢.

[٢] - مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية – د/عبدالحليم حفنى – ص١٣ هـ ع ك مصر ١٩٨٧م.

ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة[1] ويأخذ التصدير لدى شوقى عدة أشكال أعلاها ما وقع فى المطلع ذاته ويأخذ هذا الشكل.

(ــــ) ــــــــــــ ــــــــــــ ( )

غال فى قيمة ابن بطرس غالى علم الله ليس فى الحق غال[2]

وقد يقع التجنيس بين لفظى التصدير ناقصا مثل قوله:

عظيم الناس من يبكى العظاما ويندبهم ولو كانوا عظاما[3]

وكذلك قوله:

قف حى شبان الحمـــى قبل الرحيـــل بقافيه[4]

وقوله:

رزق الله أهل باريس خيرا وأرى العقل خير ما رزقوه[5]

وقد يأتى المقدار الأول تابعا لأداة لها الصدارة إلا أنه مطابق للأخير على شاكلة قوله:

إلى عرفات الله يا ابن محمد عليك سلام الله فى عرفات

وورود مثل هذا الشكل فى مستهل القصيدة عامة له وقعه الموسيقى البارز، وبخاصة أنه هنا يأتى فى مطلع البيت ومقطعه وكأن الشاعر يقرع به أذن المتلقى اولا، ثم يعود فيقرعها ثانيا فى محاولة منه للتنبيه على أهمية هذا اللفظ فى الموقعين، وهذا لون من التوقيع جميل، وقد يكون هذا الشكل ذاته فى حشو القصيدة فيأتى تاما وناقصا، أما التام فعلى شاكلة قول شوقى:

خلعوك من سلطانهم فسليهم أمن القلوب وملكها خلعوك[6]

وكذلك أقواله:

---

[1] - العمدة - جـ٢ - ص٣.
[2] - الديوان - جـ١ - ص٥٠٨.
[3] - الديوان - جـ١ - ٢٤٧.
[4] - الديوان - جـ١ - ص٥٩٣
[5] - الديوان - جـ١ - ص١١٩.
[6] - الديوان - جـ١ - ص٣٥٩.

يرميك بالأمم الزمان وتارة ... بالفرد واستبداده يرميك[1]
نمرة تنزل عن ... هالتها لنمرة[2]
بسلاء الإنس والجن فدى ... لفريق من بنيك البسلاء[3]
زعموك دار خلاعة ومجانة ... ودعارة يا إفك ما زعموك[4]
وقرى ضربن على المدائن هالة ... ومدائن خلين أجياد القرى[5]
تتغير الأشياء مهما عاودا ... والله عز وجل لن يتغيرا[6]

إن لهذا اللون جمالا خاصا، كما أن له جلالا إيقاعيا صادق الأثر بين التأثير تشعره الأذن ويمسه الحس، فلا تستهجنه النفس ومنه ما يأتى ناقصا على شاكلة أقوال شوقى:

فزعت وما خفيت عليها غاية ... لكن من يرد القيامة يفزع[7]
فقالت: تحرك فهمّ الجماد ... كأن الجماد وعى قالها[8]
وجدت ها هنا أمور كبار ... واصل الدهر بعدها جريانه[9]
رتبة الجدود له ... تستوى بها الرتب[10]
عتبة رضا ... ليته عتب[11]
تذهب النهى ... أينما ذهب[12]
وتصعد من غير ما سلم ... فيا للمصور هذا الصعود[13]
فأدب به القوم الطغاة فإنه ... لنعم المربى للطغاة المؤدب[14]
كرب تغشاهم من رأى ساستهم ... وأشأم الرأى ما ألقاك فى الكرب[15]

البيت هنا يمثل وحدة مستوية الأطراف إذ ينغلق على نقطتى بداية ونهاية متحدتين صوتا مما يفعم موسيقى البيت ويجلى مراميه الدلالية بل وينصهر انصهارا

---

[1] – الديوان – جـ١ – ٣٦١.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٩٤.
[3] – الديوان – جـ١ – ص٤٢.
[4] – الديوان – جـ١ – ص١٢٧.
[5] – الديوان – جـ١ – ص٨٨.
[6] – الديوان – جـ١ – ص٨٨.
[7] – الديوان – جـ١ – ص١١٨.
[8] – الديوان – جـ١ – ص١٣١.
[9] – الديوان – جـ١ – ص١٥٧.
[10] – الديوان – جـ١ – ص٦٠.
[11] – الديوان – جـ١ – ص٤٩.
[12] – الديوان – جـ١ – ص٥١.
[13] – الديوان – جـ١ – ص٧٨.
[14] – الديوان – جـ١ – ص٢٧٥.
[15] – الديوان – جـ١ – ص٣١٠.

تاما فى جريان البيت دون تكلف، إنه عنصر هام من عناصر الإثارة شريطة توفر الانسجام الكائن فى لغة التواصل، وهو على ما نرى استهلال نفسى خاص يوازى الاستهلال الإيقاعى ويتلاقح معه تلاقحا واعيا تحقيقا للإمتاع، ووصولا للخلود.

اما ثانى اشكال التصدير فى شعر شوقى فيأخذ هذا الشكل

(   )__________　　　　(   )__________

فتحتل الكلمتان موضع التصدير نهايتى الشطرين فى لون من الارتفاع بموسيقى الداخل فى مقابل موسيقى الخارج الكائن فى الكلمة موضع التقفية وعلى شاكلة ذلك من شعر شوقى أقواله:

شيع منه مركبا	وقام يلقى مركبا[1]
قام دونها سبب	واستحثها سبب[2]
سائغ لذى سغب	سائغ ولا سغب[3]
حننت إلى الطبيعة دون مصر	وقلت لدى الطبيعة أين مصر[4]
قلبى ادكرت اليوم غير موفق	أيام أنت مع الشباب موفق[5]
ويرى الناس والملوك سواء	وهل الناس والملوك سواء[6]

وكل هذه أمثلة للتصدير التام الذى يتعاقب فيه اللفظان المتلاقحان بلفظيهما وحركاتهما، وهو لون من القرع الرفيع إذ ينتج عنه تناغم صوتى متلاقح ارتضى لنفسه موقعين عروضيين بديعى المستوى عظيمى الوقع على أن من هذا اللون ما يأتى ناقصا على شاكلة أقوال شوقى:

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٥٤.
[2] - الديوان - جـ١ - ص٦٠.
[3] - الديوان - جـ١ - ص٦٢.
[4] - الديوان - جـ١ - ص١٠٠.
[5] - الديوان - جـ١ - ص٤٨٤.
[6] - الديوان - جـ١ - ص١٧٤.

فرعـون خبأها ليوم فتوحه   واعـد منها قربة لفتـاح[١]
الورد من سرر الغصون مفتح   متقابل يثنى على الفتـاح[٢]
ما رأى فى العيش شيئا سرّه   واخف العيش ما ساء وسر[٣]
العلم يجمع فى جنس وفى وطن   شتى القبائل أجناسا وأوطانا[٤]

وهـذا اللـون يشكل قافيـة داخليـة فـى مقابـل القافيـة الخارجيـة، ولا شـك أن لـه حضورًا إيقاعيا غير خاف، وبخاصة أنه يقوم على ترديد نفس البنيـة تقريبـا كمـا وصـوتا مما يجعله مدخلا أوليا للقافية، ومعظم ما جاء فى شعر شوقى على هذا الشكل إنمـا صـدر عن فطرة ذات شاعرة، فبعد عن التكلف، وهناك للتصدير مرتبة ثالثة ذكرها "ابن المعتز" وهى ما وافقت آخر كلمة من البيت بعض ما فيه وغالبا ما يأخذ هذا الشكل:

________________   ( )________( )

وهذا اللون يختص بالعجز إذ يمثل العجز بمفرده وحدة منغلقة، وقد اعترض ابن أبى الإصبع على ذلك اللون محتجا بأن ذلك لا يتمشى مع كلمة التصدير التى تعنى وجـوب ورود الكلمة الأولى فى صدر البيـت فقـال "فإنهـا لـو كانـت فـى العجـز لم يسـم تصـديرا لأن اشتقاق التصدير من صدر البيت فلابد من زيادة قيد فى التعريـف يسلم بـه مـن الـدخل بحيث يقول "بعض كلمات البيت فى أى موضع كانت من حشو صدره"[٥] وبهذا يكون شكله:

_( )__   ( )___( )

وقد وقع الشكلان فى شعر شوقى مما أفعم إيقاع شعره بلون من الموسيقى رهيف الوقع جميل الأداء فجاء من إبداعه على الشكل الأول أقواله:

---

١ - الديوان - جـ١ - ص٧٠.
٢ - الديوان - جـ١ - ص٧١.
٣ - الديوان - جـ١ - ص٤٤.
٤ - الديوان - جـ١ - ص٥٦٣.
٥ - تحرير التحبير - ابن أبى الإصبع - ص١١٧.

مســـتجمـــع كالليـــث إن | يُجهَـــل عليـــــه يجهل[١]
فعلى الخـــلافـــة منـــكما | نـــور تـــلألأ فـــوق نـــور[٢]
تجلـد للرحيـل فما استطاعا | وداعا جنـــة الخلـــد وداعا[٣]
شـــارعات الجناح فى ثبج الما | ء كنسر يشد فى السحب نسرا[٤]
تمر من المعـــاقل والجبـــال | بعـــال فـــوق عـــال خلف عالى[٥]
ودنا لو مشـــيت بنا الهوينـا | وأين لنا الخلـــود لديك أينا[٦]
ومـــرآة المنـــاظر والمجـــالى | تمر بهـا الطبيعـــة ما تمـــر[٧]
جلاها الأفق صفرا وهى خضر | كزهر دونـــه فى الروض زهر[٨]
وكم أرض هنالك فـــوق أرض | وروض فوق روض فوق روض[٩]
ودور بعضها من فـــوق بـعض | كسطر فى الكتاب علاه سـطر[١٠]

وهذا اللون جد غزير فى شعر شوقى لا يخلو منه غرض، وما يستعصى عليه وزن، ويزيده جمالا تقارب المقدارين المتلاقحين مما يضيق المساحة بين مرتكزى التوقيع، ويجعل لطبيعة التكرار أو التجانس حضورا إيقاعيا رائع التأثير، وبخاصة أن شوقى كما سلف أن ذكرنا يمتلك أزمة اللغة امتلاك البصير الواعى فيوجه جواد خياله التوقيعى كيفما شاء، أما الشكل الثانى من أشكال هذا اللون، فهو من الكثرة أيضا بحيث يعيى الباحث إحصاؤه ومن أمثلته أقواله:

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص١٣٦.
[٢] - الديوان - جـ١ - ص٣٤٧.
[٣] - الديوان - جـ١ - ص٤٧٧.
[٤] - الديوان - جـ١ - ص٩١.
[٥] - الديوان - جـ١ - ص٩٨.
[٦] - الديوان - جـ١ - ص١٠٠.
[٧] - الديوان - جـ١ - ص١٠٠.
[٨] - الديوان - جـ١ - ص١٠٠.
[٩] - الديوان - جـ١ - ص١٠٠.
[١٠] - الديوان - جـ١ - ص١٠٠

او تهــاويل شـــاعــر عبقرى ... طارح البحر والطبيعــة شعرا[١]

ورابنا مصــرا تعلــم يــونا ... ن ويونان تقبس العلم مصرا[٢]

يقــولون يا عـــام قد عـنت ل ... فيا ليت شعرى بماذا تعــود[٣]

والغصـــن يســجد فى الفضـا ... ء وحبذا منــه الســجود[٤]

او لم تكن ثم حيـــاة الثـــرى ... لم تبق فى الوصـف لحياتـه[٥]

وكان النيـل يعـــرس كل عــام ... وانت على المدى فرح وعرس[٦]

وحظيرة قد اودعت غرر الدمى ... وحظيرة محــرومــة لم تودع[٧]

ضرعت بأدمعها إليـك وما درت ... ان السفينة اقلعت فى الأدمع[٨]

قسما لو انتمت الجداول والــربا ... لتهلل الفردوس ثم نمـــاك[٩]

ومن العجـائب ان واديك الشرى ... ومراتع الغزلان فــى واديك[١٠]

إن لم يقوك بكل نفـــس حـرة ... فالله جــل جلاله واقيـــك[١١]

وما هــو إلا جمـــال العقــول ... إذا هى أولتـــه إجمالهـــا[١٢]

مصر موسى عند انتماء وموسى ... مصر إن كان نسبة وانتماء[١٣]

ويبقى ان نذكر ان التصدير بهذا الشكل من مواطن الثقل الإيقاعى والتركيز الموسيقى فى البيت الشعرى، إذ يعد اللفظ المعتمد فى التصدير بمثابة النواة الصوت دلالية أيا كان موقعه من البيت فهو رابط قوى بين مطلع البيت ومقطعه[١٤].

ثانيا: التذييل فى شعر شوقى وأثره الإيقاعى:

إذا كان للتصدير نوازعه وبواعثه ومكامن إيقاعه، فإن للتذييل كذلك عين المآرب، ويتمثل هذا الشكل فى استعمال اللفظ فى صدر البيت أولا ثم تكراره فى حشوه،

---

١ - الديوان - جـ١ - ص٩٠.
٢ - الديوان - جـ١ - ص٩٠.
٣ - الديوان - جـ١ - ص٧٦.
٤ - الديوان - جـ١ - ص٧٠.
٥ - الديوان - جـ١ - ص٦٩.
٦ - الديوان - جـ١ - ص١٠٩.
٧ - الديوان - جـ١ - ص١١٧.
٨ - الديوان - جـ١ - ص١١٨.
٩ - الديوان - جـ١ - ص١٢٣.
١٠ - الديوان - جـ١ - ص١٢٨.
١١ - الديوان - جـ١ - ص١٢٨.
١٢ - الديوان - جـ١ - ص١٣١.
١٣ - الديوان - جـ١ - ص١٨٢.
١٤ - البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم - محمود عسران - ص٢٨٧.

ولعل إيقاعية هذا الشكل تكون أكثر موازاة من سالفتها إذ إن المرتكز الثاني وهو موضع الثراء القائم على الترديد يحتل مكانا في الغالب ليس له جلاء موضع التقفية ذات السيادة الإيقاعية المطلقة، إلا أن شوقي حاول أن يكون لهذا اللون حضور موسيقي وجلاء إيقاعي يحترم فأتى به في مواضع قد يكون بها ما تطلع إليه شوقي كأن يستعمله في صدر الصدر وصدر العجز على هذا الشكل:

( )ــــ ( )ــــ

وهو وقع في شعر شوقي على شاكلتين تامة وناقصة أما التامة فمثل قوله على الكامل:

وخلية بالنحـــل منه عميرة	وخلية معمـــورة بالتبع
وحظيرة قد أودعت غرر الدمى	وحظيرة محرومة لم تودع[1]

وكأن التقابل هنا هو الذى فرض على شوقي أن يوازن بين الشطرين حتى في ترديد المستهلين اللذين بديا وكأنهما ترجيع صوتي لتيمة تنغيمية واحدة إلا أن الدلالة المستمدة من التعبيرين التاليين قد أكسباهما معنى جديدا، ومثال ذلك الشكل في شعر شوقي كثير مثل:

أميدان الوفـــاق وكنت تدعى	بميدان العـــداوة والشـــقاق[2]
فخضاب تلك من العيون وقاية	وخضاب ذاك من الدم المسفوك[3]
ويمطرنا من لفظه كل جامـد	ويمطرنا من ريلـه شر سائل[4]
فكنت لهم صورة العنفـــوان	وكنت مثـال الحجـا والبصر[5]
مصر موسى عند انتماء وموسى	مصر إن كان نسـبة وانتماء[6]
إن تل البر فالبـــلاد نضـــار	أو تل البحــر فالرياح رخـاء
أو تل النفس فهي في كل عضو	أو تل الأفـــق فهي فيه ذكـاء[7]
فـفـــريق ممتعون بمصـــر	وفريق في أرضهـــم غربـاء[8]

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص١١٧.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١٢٠.
[3] - الديوان جـ١ - ١٢٦.
[4] - الديوان - ص١٣٨.
[5] - الديوان - ص١٩٣
[6] - الديوان - ص١٨٢.
[7] - الديوان - ص١٨١.
[8] - الديوان - جـ١ - ١٧٢.

اما ما جاء منه ناقصا فقد دار فى شعر شوقى أيضا بكثرة، والجميل فى هذا أو ذاك ان شوقى يضيف جديدا مع كل استعمال وكأنه يريد ان يقنع قارئ شعره انه امام كل جديد حتى وإن ردد شوقى مستهلا صوتيا واحدا، ومن امثلة الناقص فى شعره أقواله:

ولقــــوم نـــواله ورضـــاه ... ولأقـــوام القلى والجفـــاء[١]

وتحكموا بـــك فى الوجــــود - تحكما كان ابتــــداعك[٢]

نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة ... والنصح خالصــة دين وإيمان[٣]

رام تاجيهـــما وعرش المعالى ... ويروم العظــائم العظماء[٤]

فكفاه أن جـــاء ميتا فأحيا ... وكفى مصر ذلك الإحيـــاء[٥]

فبكى رحمـــة وما كان مـــن ... يبكى ولكنما أراد الوفـــاء[٦]

ليزيحوا عنها العـــدا فأزاحـــوا ... وازيحت عن جفنها الأقـــذاء[٧]

افراحـــه لما رآك طليقـــة ... افراح (يوسف) يوم حل عقاله[٨]

هذا أمر الإيقاع، وتلك تحكمات النفس المرهفة التى ارتضت الترديد اللفظى، أو التكرار الصوتى فى هذين المرتكزين تحديدا محسنا صوتيا وإلا فى الوقت ذاته، وكل تكرر على ما ذكرنا يضيف جديدا، أو يؤكد معنى أو يفصل قولا، أو يظهر تقاربا أو تقابلا، وعلى كل المسارات فالإمتاع الفنى متحقق لاشك.

وقد يأخذ التذييل شكلا آخر فيرد اللفظ الأخير فى حشو العجز محققا بذلك الجلاء المطلوب للفظ الوارد فى المستهل ويكون هكذا:

( ) ——— —( )—

ومن امثلة ذلك أقوال شوقى:

---

١ - الديوان - جـ١ - ص١٧٢.
٢ - الديوان - جـ١ - ص١١٣.
٣ - الديوان جـ١ - ص١٦٢.
٤ - الديوان - جـ١ - ص١٨٩.
٥ - الديوان - جـ١ - ص١٨٩.
٦ - الديوان - جـ١ - ص١٧٧.
٧ - الديوان - جـ١ - ص١٧٣.
٨ - الديوان - جـ١ - ص٥١٤.

وبنـــوا منـــارك عاليـــا متألقـــا وبنـــوا قلاعك[١]
يا زمـــان البخـــار لولاك لم تفجـــع بنعـــمى زمانها الوجنـــاء[٢]
فادعوا ما ادعى أصـــاغر آتيـــنا ودعـــواهـــم خنا وافـــتراء[٣]
نسخت ســـنة النبيين والرســـل كما ينســـخ الضيـــاء الضيـــاء[٤]
مزقت جمعهم علـــى كل أرض مثلما مزق الظـــلام الضياء[٥]
وشكوى لبيد لطـــول الحيـــا ة ولو لم تطل لتشكى القصر[٦]
تلاقى أســـاسا وشم الجبـــا ل كما تتلاقى أصول الشجر[٧]

هذا وقد يختلط على بعض الباحثين باب التذييل مع باب الإيغال، والتكميل والتمكين، وقد أشار ابن أبى الإصبع إلى مثل ذلك وأوضح الفرق بما لا يترك مجالا للشك[٨]

ولن نمارى فى كون التذييل فى شعرى — المسرحى والغنائى - شوقى وسيلة فنية رفيعة المستوى أعانت كثيرا على خلق علاقات متعددة داخل الأبيات التى وردت فيها، إلا أنها كانت وسيلة جزئية إذ لم تتعد مجرد البيت الذى وردت فيه، فأعطى شوقى بذلك مؤشرا بينا على معرفته الدقيقة بإمكانات اللغة وكيفية استغلال معطياتها فى تفتيق الدلالة المنغمة إذ تميز استعماله كلا من التصدير والتذييل بنمطية توازن رائعة جلاها لنا عبر الاستعمال الواعى للغة والتوزيع المنظم لمفرداتها، التى جاءت على ما رأينا من الحساسية فى الاختيار أولا ثم فى التمركز ثانيا، فحقق شوقى بذلك غايتى الإفهام والتأثير.

---

١ - الديوان - جـ١ - ص١٣.
٢ - الديوان - جـ١ - ص١٧٠.
٣ - الديوان - جـ١ - ص١٧١.
٤ - الديوان - جـ١ - ص١٨٥.
٥ - الديوان - جـ١ - ص١٨٨.
٦ - الديوان - جـ١ - ص١٩٣.
٧ - الديوان - جـ١ - ص١٩٦.
٨ - تحرير التحبير ص٣٩١، ٣٩٢.

الباب الثالث

البنية وعلاقتها بالإبداع الفنى فى شعر شوقى

(دراسة تحليلية)

الفصل الأول

البنية الإيقاعية وعلاقتها بالعاطفة والخيال

١ـ العاطفة والإيقاع: التواصل والتمايز

إن الشاعر العبقرى هو من إذا كتب شعرا بدافع من ذات الفنان المبدع فيه، وبدافع من عاطفة جياشة تجلل ذاته، كانت موسيقاه هى الآكد والأصدق فى التعبير عن تجربته فللعاطفة جلال وهيمنة، إذ يخضع لها التعبير فيخرج ملونا بظلالها، ويتأثر بها الخيال فيرتدى يفاعها، ويتلون بنبضها الإيقاع فينثال نغما شجيا حالة الشجن، بهيا حالة السكن، فالعواطف والأحوال النفسية التى يعيشها المبدع لها علاقة جد وثيقة بنبض فؤاده، حيث يسرع النبض فى حالة الفرح، بينما يقل فى حالة الترح وما الجهاز الصوتى حينئذ سوى وسيط لنقل النغم[١]. والنغم الجيد على ما أرى إنما هو ترجمان العاطفة الصادقة، وكلما وجدت للإيقاع فى النفس تأثيرا وكلما أحسست للنغم أثرا، أيقنت أن وراء التعبير عاطفة دافقة لأن العاطفة تستدعى من الكلم المنغم ما يناسبها، ولأن هناك تجربة باطنية لا ندركها تنبئ عن داخلية مثارة ينصهر فيها التعبير بالعاطفة بالصورة فتخرج نغما اتحد فيه المكان بالزمان "والشاعر العظيم قادر على تطويع الإيقاع حتى يوحى بحركة الفكر فى الذهن الحى فينقل نموذج المعنى عن طريق الإيحاء العاطفى لا التركيب المنطقى"[٢].

والعاطفة المعنية بالدرس هاهنا إنما هى "تلك الهزة النفسية التى تعرو الشاعر فتحرك كيانه، وتشغل قواه، وملكاته، وتضطره أخيرا إلى التعبير، إنها هذا الشعور الغلاب ذو السلطان القوى على نفس الشاعر، هذا الجيشان الذى يعتمل فى الصدر فيقذفه على اللسان"[٣]

ولكل هزة عاطفية وزن ترتضيه لذاتها، هذا الوزن إنما ينبع من الجيشان العاطفى الدافع للتعبير لدى الشاعر، فالوزن على ما قيل "ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة، لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا، وذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية لها مظاهر جسيمة تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزن، فإذا به مضطرب ثائر، أو

---

[١] - انظر – موسيقى الشعر – د/أنيس ص١٧٥.

[٢] - الشاعر الناقد – ت : س . إليوت ص٥٤ – ترجمة د/إحسان عباس – المكتبة العصرية – صيدا ١٩٨٢م.

[٣] - العاطفة والإبداع الشعرى – د/عيسى على الكاعوب – ص٩.

مبتهج طروب، أو متخاذل يبكي، وإذا لقلبه نبض خاص غير طبيعي، ولأنفاسه ترديد غريب ذلك دليل على انفعال يملك النفس، فإذا ما حاولنا أداءه باللغة، كان من الطبيعي المحتوم أن تكون لغة ذات تقاسيم متزنة، وعبارات مرددة، هي هذه التفاعيل التي تكون البحور الشعرية المختلفة، فإذا ما أردنا أداء ذلك بالنثر العادي، شعرنا حالا بقصوره، ونبوه عما في نفوسنا من قوة الانفعال"[1]

وعلى ذلك اجتمعت كلمة النقد الحديث، إذ جزم معظم أربابها بأهمية العلاقة القائمة بين عاطفة الشعر وإيقاعه. ولا مراء في أن الحافز الإيقاعي إنما يؤثر تأثيرا ظاهرا في تنسيق الشاعر لكلماته، كما يؤثر في اختياره إياها، وينصب كل ذلك في التعبير عامة ومنه إلى المعنى العام للسياق،

هذا "وقد نظر النقد الحديث إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلى للتعبير عن حالة الانفعال التي تلم بالشاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادي عن أداء ذلك أداء حسنا، فالشعر، بما هو إثارة وجدانية وتجربة شعورية يتطلب التعبير عنها بصورة موحية، كان لابد فيه من عنصر أداء إضافي، يؤدي مهمته بالإيحاء والتخييل، فجاءت لغة الكلام الموزون المقفى أنسب اللغات وأقواها على أداء هذا الجيشان العاطفي وتصويره والإيحاء بصورته إلى الآخرين، ويكون الوزن، على هذه الحال، عنصرا صميما في الفن الشعري، وليس صورة زخرفية بعيدة عن محتواه الشعوري، إنه صدى انفعال الشاعر، وإيقاع قلبه المضطرب، واهتزاز نفسه المتوثبة"[2]

والانفعال الناجم عن صدق العاطفة هو الذي يأتي بالصورة ويدخلها في القصائد كما أنه هو الذي يشكل الأوزان الملائمة لحالة الشاعر، ومن هنا كان أثره الفاعل في توحيده نظام الصور أو "الشكل المكاني" مع نظام الإيقاع أو (الشكل الزماني) فيتخذ الجميع شكلا موحدا ذا انطباع عام[3]

---

١ – أصول النقد الأدبي – أحمد الشايب – ص٢٩٩.
٢ – العاطفة والإبداع الشعري – د/عيسى علي الكاعوب – ص٢٥٥.
٣ – انظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام – د/عبدالقادر الرباعي ص٢٨٨.

والعبرة فى النهاية ليست بالوزن مجردًا، وإنما بالتلوين العاطفى لهذا الوزن أو ذاك الذى يخضع للتجربة نفسها، ولك أن تتأمل رائعتى شوقى على المقتضب:

١- عزاء إلى هيكل[١]

الضـــلوع تتقد والدمـــوع تطـرد
أيها الشـجى أفق من عنـاء ما تجد
قد جرت لغايتها عـبرة لهـا أمـد
كل مسرف جزعا أو بكا سيـقتصد
والزمـــان سنته فى السلو يجتهـد
قـل لثاكلين مشى فى قواهما الكمـد
لم يعاف قبلكما والـــدٌ ولا ولـــدٌ
الذين ميـل بهم فى سفارهم بعدوا
ما علمتما أشقوا بالرحيل أم سعدوا
إن منزلا نـزلوا لا يـــرد من يرِدْ
كلنا إليــه غـد ليس بالبعيد غد
البنون هم دمنا والحيــاة والوَلَد
لا تلـــذ مثلهم مهجـــة ولا كبد
يستوون واحدهم فى الحنان والعدد

٢- مرقص[٢]

حف كأسها الحبب فهى فضـــة ذهب
أو دوائــــر درر مائـــج بهـا لبب
أو فم الحبيب جلا عن جمانه الشنب
أو يـــداه باطنها عاطـل ومختضب
أو شقيق وجنته حين لى بـــه لعب
راحة النفوس وهل عند راحـــة تعب
يا نـديم خف بها لا كَبَابِكَ الطرب
لا تقـل عواقبها فالعــواقب الأدب
تنجلى ولى خلـق ينجلى وينسكب
يرقب الرفــاق له كلما سرى شربوا
شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب
ليلــة لســـيدنا فى الزمان ترتقب
دونها الرشيد وما أخلدت لـه الكتب
يهرع النـــزيل لها والرعيـة النخب

الوزن فى القصيدتين واحد، ولكن الانفعال مختلف، وطالما اختلف الانفعال فسوف يختلف التعبير، وسوف يختلف التصوير، وبالتالى سوف يختلف إيقاع الكلم، فالبحر هنا ما هو إلا وعاء أو إطار عام استغل شوقى ما به من مرونة وطواعية مع الانفعال فى المواءمة بين فنه وذلك الانفعال الجامح فحقق بذلك مرامه، وكل الدراسات تشير إلى علاقة الوزن بالانفعال داخل التجربة، لأنهما يتحدان معًا داخلها ليخرجا لنا خيال الشاعر موقعا، وعلى المسارين فشوقى قد استعمل نفس الوزن ونفس مجرى الروى (الضمة) بل إنه استمد للعملين رويين ذائعين فى الأدب العربى كله وهما الباء والدال وكلاهما صوت صامت انفجارى مجهور وليس لهذا التغيير الكائن فى الإيقاع من تفسير سوى أن الحالة الانفعالية لشوقى فى العملين قد اختلفت بالضرورة، ولكل عمل طبيعة انفعالية مستقلة ومختلفة عن غيره، بل إن لكل قصيدة حالة عاطفية متميزة عن التى فى غيرها، مهما كانت مظاهر التقارب بين القصيدتين، فشوقى فى الأولى يَبكى ويُبكى، وفى الثانية يرقص ويرقص

---

[١] - الديوان - جـ٢ - ص٤٢٣، ٤٢٤.
[٢] - الديوان - جـ١، ص٥٨، ٥٩.

"وخير الأوزان مالاءم موضوعه أو عاطفته العامة، وعلى الناقد أن ينظر فى هذه الصلة بين المعنى والوزن لعله يجد فى ذلك تناسبا يكسب النظم قوة وجمالا أو تجافيا يذهب بروعة الشعر وحسنه"[١]

والأديب الصادق هو الذى يستطيع اختراق عالم قارئه عبر عاطفته القوية التى يحاول جاهدا بعثها فى نفسه فيشجيه بشجوه، ويفرحه بفرحه وهذا يلزمه صدق انفعال، وجلاء مشاعر.

"والعلاقة بين الملامح الإيقاعية للتكوين ومحتوى التكوين قد تكون علاقة توافق، وقد تكون علاقة تقابل. ففى حالة التوافق تجتمع فى القصيدة عوامل البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون، أو تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة، أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب عليه الفكر المتأمل والعواطف الهادئة، وهكذا. وفى التقابل ينعكس الوضع فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضاد لها. وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة، فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك "سبيكة" واحدة لا ينفصل فيها عنصر عن آخر، وعلاقة التكوين بالمحتوى يمكن أن تشبه بالعلاقة بين سلوك الإنسان وانفعالاته، ففى الانفعال الحاد – حزنا كان أم فرحا أم غضبا أم غير ذلك، يميل الناس – أكثرهم – إلى السرعة والحدة فى أصواتهم وتحركاتهم ... وعلى الجانب الآخر يميل الناس بعامة، إلى بطء الحركة وهدوء الصوت، عندما تهدأ انفعالاتهم أو تغيب"[٢]

ورائعتا شوقى استعمل فيهما التصريع مستهلا صوتيا ذا جلال إيقاعى ظاهر كما أكثر من التجانس الصوتى والتراسل الترديدى، والمقابلات المعنوية والتضاد الدلالى، وعلى حين لجأ للتوازن فى بكائيته، فقد استعمل التعامد الصوتى فى الثانية، وعلى حين انتشرت فى الأولى ظلال الحزن عبر زمرة من الدوال كالضلوع المتقدة والدموع المطردة، والشجى، والعبرة، والبكاء، والسلو، والثكل والكمد، والبعد والشقاء، والهجر، فقد ناوحتها الأخيرة بدوال البهجة والمسرة، إذ وجدنا الكأس والحبب، والفضة والذهب، والدرر واللبب

---

[١] – أصول النقد الأدبى – أحمد الشايب – ص٣٢٤.

[٢] – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص١٣٣.

والفم والشنب، والخضاب والوجنات والراحة والندماء والطرب والشرب والسكر، وكلها مفردات مباهج، ودوال مسرات، والأروع أن المقتضب على ضيق صدره، واهتزاز إيقاعه قد استطاع استيعاب كل هذه المفردات الدالة والموحية، كما أن شوقى استطاع أن يولجنا معه لجة إبداعه فيبكينا حينا ويرقصنا آخر، فلهذا لغته وللآخر لغته وفى اللغة "يتمثل الإيقاع من حيث هى أصوات، ومن حيث هى دلالات"[1]

وإذا أردنا بحق تبين فعل العاطفة فى الإيقاع فلنطالع رائعة شوقى على الطويل فى رثاء أمه التى ماتت وهو فى المنفى فنظم فى بكائها فريدته تلك التى آلى على نفسه ألا يطلع عليها طيلة بقائه حيا لئلا يسترجع وجيبا مؤلما قوض هجعة احزانه تقويضا فتأمل قوله:

إلى الله اشكو من عـــوادى النوى سهما   اصاب ســـويداء الفـــؤاد وما اصمى
من الهاتـــكات القلـــب اول وهلـــــة   وما داخلت لحـــمًا ولا لامســت عظما
توارد والنـــاعى فأوجـــست رنـــة   كلاما على سمعى وفى كبـــدى كلما
فما هتفا حتى نزا الجنب وانـــزوى   فياويح جنبى كم يسيل وكم يدمى
طوى الشرق نحو الغرب والماء للثرى   الى ولم يركب بســـاطا ولا يمـــا
ابان ولم ينبـــس، وادى ولم يفـــه   وادمـــى ومـــا داوى، واوهى ومارما
إذا طويت بالشـــهب والدهم شـــقة   طوى الشهب اوجاب الغدافية الدهما
ولم ار كالأحداث ســـهما إذا جـــرت   ولا كالليـــــالى راميا يبعد المرمى
ولم ار حكـــما كالمقـــادير نافـــذا   ولا كلقاء المـــوت من بينها حتمـا
الى حيث آباء الفتى يذهب الفتـــى   سبيل يـــدين العالمون بها قدمـا
وما العيش الا الجسم فى ظل روحـه   ولا الموت إلا الروح فارقت الجســما[2]

ارايت ما فرضه الانهزام النفسى على التعبير،؟؟ ارايت توقفا كهذا أمام لحظة حزن؟؟ ارايت تصويرًا لموكب اسى كالذى تعرض له شوقى؟؟ ارايت عاطفة شجية كتلك التى بين ايدينا تستهوى الأفئدة وتستثير الدموع؟؟

إن لهذا الإبداع فى النفس وقعا جميلا، وبالحس جرسا موسيقيا مطربا قبل أن للغته شفافية وصفاء جمين لا إعنات فيها ولا معاظلة، بل انسياب فى رهافة، وتدفق ايقاعى آسر وللحزن ايقاع خاص يتمثل فى كل صوت وفى كل صمت فيملأ فراغ العمل ويضفى عليه جلالا ورفعة خاصين.

"وعلاقة الحزن والعواطف عموما بالإيقاع علاقة وثيقة واظهر من ان يدلل عليها"[3]

---

[1] - الأسس الجمالية فى النقد العربى - د/عز الدين إسماعيل - دار الفكر - ص١٩٤.

[2] - الديوان - جـ٢ - ص٥٣٢، ٥٣٣.

"والحزن ظاهرة شعرية اختلفت بواعثه من شاعر لآخر، شكل الحزن فى ديوان الشعر العربى قسما ضخما من أهم أغراضه وفنونه هو فن الرثاء الذى يعبر فيما يعبر عن عاطفة الحزن سواء كان يعبر عن فقد عزيز من الأصحاب والرفاق، أم يعبر عن فقد الوطن أم يعبر عن فقد مرحلة زمنية بعينها مضت وتخلت تاركة وراءها الشاعر يقتات ألما على فتات ذكراها"[٢]

ووزن الطويل من الأوزان الجليلة المتوائمة النغم أعطت مساحته الفرصة كاملة لشوقى فتلاعب على أوتار المشاعر المنكسرة فأترعه الزمان وناوله من كئوس الأسى ما شاء، فما كان منه إلا أن وقع ذلك الأسى نغما شجيا تلاقت فى إظهاره كل معطيات اللغة الشاعرة من وزن إلى قافية إلى تصوير إلى تعبير إلى ترديد إلى تجنيس إلى حسن تقسيم إلى إيقاع ممض مرهق له على النفس سلطان.

"وقد نظر النقد الحديث إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلى للتعبير عن حالة الانفعال التى تلم بالشاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادى عن أداء ذلك أداءً حسنا، فالشعر، بما هو إثارة وجدانية وتجربة شعورية يتطلب التعبير عنها بصورة موحية، كان لابد فيه من عنصر أداء إضافى، يؤدى مهمته بالإيحاء والتخييل، فجاءت لغة الكلام الموزون المقفى أنسب اللغات وأقواها على أداء هذا الجيشان العاطفى وتصويره والإيحاء بصورته إلى الآخرين، ويكون الوزن على هذه الحال عنصرا صميما فى الفن الشعرى، وليس صورة زخرفية بعيدة عن محتواه الشعورى. إنه صدى انفعال الشاعر، وإيقاع قلبه المضطرب، واهتزاز نفسه المتوثبة"[٣]

ونجمل حديثنا عن العاطفة لدى شوقى برأى ساقه الأستاذ/عزالدين التنوخى فى كتاب ذكرى الشاعرين إذ جزم بأن "الشعر على مذهب شوقى لا يسمى شعراً ما لم يكن عاطفة وحكمة وذكرى، فإذا نحن حللنا شعر ديوانه، وانعمنا النظرات فى أسلوب تفكيره

---

[١] – فى ايقاع شعرنا العربى وبيئته – د/محمد عبدالحميد ط دار الوفاء – ص٨٣.
[٢] – المرجع نفسه – ص١٢٥.
[٣] – العاطفة والإبداع الشعرى – د/عيسى على الكاعوب – ص٢٢٥.

وبيانه حكمنا بأن ذكراه وعاطفته الذائبة فى شعره الوجدانى قد قويتا فيه بتأثره بشعر أبى تمام والرضى وابن الرومى والبحترى وبشار ومهيار واضرابهم"[1]

وليس لنا إلا أن نتأمل المونولوج الداخلى الذى اداره قيس فيما بينه وبين ذاته عندما اخبره بشر بالنبأ الفاجع، فيسترسل بعد استفاقته من الإغماء، مفضيا إفضاء شعريا ذا جلال وعظمة قائلا:

عرفت القبور بعرف الرياح   ودل على نفسه الموضع

كثكلى تلمـــس قـــبر ابنها   إلى القبر من نفسها تدفع

هداها خيـال ابنـها فاهتدت   وليلى الخيـال الذى اتبع

لنا الله يا قلب ليـــــلاك لا   تجيب وليـلاى لا تسمع

فجعنا بليلى ولم نك نحسب   يا قلب انا بهـا نفـــجع

"يقترب إلى القبر باكيا فيكب بوجهه على حجر من احجاره"

وهنا يستمر نزيفه الذى تتهاوى فيه نفسه مزقا، وينثال فيه دمعه مدرارا عله يداوى جرحا نكئ ولما له من مؤس يداويه فيقول:

اعينى هذا مكان البـــكــاء   وهذا مســـيلك يا ادمـــع

هنا جسم ليلى، هنا رســمها   هنا رمقى فى الثرى المودع

هنا فم ليلى الزكى الضحوك   يكاد وراء البلى يلمـــــع

هنا سحر جفن عـلاه التراب   وكان الرقى فيـــه لا تنفع

هنا من شبابى كتاب طواه   وليس بنا شــره البلقـــع

هنا الحادثات، هنا الأمل الحـــــلو باليـــل والألم المتع

طريد المقادير هـل من يجير   ك منها سوى الموت او يمنع

تذل الحيــاة لســـلطانها   وللموت ســلطانها يخضـع

طريد الحيـــاة الا تســـتقر   الا تســـتريح – الا تهجـع

بلى قد بلغت إلى مفـــــزع   وهـــذا التراب هـو المفزع[2]

يا له من شجن رهيف، ويا لها من كلمات كلمى، توجع وتؤلم، وبالها من طبقة خاصة من طبقات الوجدان الإنسانى المرهف، ارايت كيف اشجت حالة المجنون شوقى لدرجة أنه أنّ لأنينه، وبكى لحزنه واصغى لصوت نفسه التى توزعت انفسا، واختلطت بنجاوى شخوص عدة، فتحول تعبيرها إبداعا على ما نرى من الفتنة والبهاء، ولعلّ فى

---

[1] – ذكرى الشاعرين – ص٣٦٣، ٣٦٤.

[2] – مسرحيات شوقى – ص٢٢٢-٢٢٣.

ذلك الإبداع الرد الكافى على من ادعى افتئاتا بأن شوقى خرج بطول نفسه على المسرح على تقنيات الدراما المسرحية، مما أثر على إيقاع العمل ككل، ودفع بالمشاهد إلى الملال والسأم، وأقول: إن فى ذلك التجلى لردًا كافيا على من يقول بذلك إذ تمثل كل هذه المواقف المأساوية وبخاصة فى مجنون ليلى – ومصرع كليوباترا، اللتين طال فيهما أمد المونولوجات الداخلية، تمثل تجليات خاصة تعترى نفس شوقى ونفسة على السواء، فيعطى لها المساحة الكافية لأن تعرب عن ذاتها ذلك الإعراب الظاهر الذى تفتقد المسرحية بدونه كثيرا من رونقها وقيمتها الفنية، بل إن هذا التطويل أحيانا يمنح الفرصة لتجسيد الحدث وصبغه بصبغة العاطفة النفسية لبطله، بل وتجسد الحدث الدرامى تجسيدًا فنيا صادقا فتطبعه بطابعها القائم على الاعتبار أو التصوير المأساوى بل وتعميق سياق الحدث، وإلا فأى ملل يعترى من يستمع إلى زفرات الأننين الكامنة فى تعابير المجنون الجارحة، الممضة التى طالعنا بها فى مقطوعته السابقة؟؟

ولعلنا هنا نتصور هيام المجنون على وجهه وهو واقف على خشبة المسرح يحدث ذاته بحديثه الأخير إليها وكأنه ينزف حتى النخاع ألم الذات المقهورة التى عادتها المقادير، وأرقتها صروف الليالى، ولنا أن نلمح إلى ملمح إيقاعى واحد وهو ملمح التكرار الذى تمثل فى تكرار اسم "ليلى" بما يحمل من تحسر على ما كان وتكرار كلمة "قبر" بما تحمله من ترنيمة فقد، وظلال ألم، وتكرار كلمة "قلب" بما تكتنزه من مشاعر وأحاسيس، وتكرار اسم الإشارة "هنا" الذى بدا متعامدًا وكأنه ترجيع صدى للحن نفس واحد ناهيك عن مفردات "الموت" "الألم" "البلى" "البكاء" "الدمع" "الثكل" "الفجيعة" بما تحمله هذه المفردات من دلائل حزن، وشارات أسى ولأن الألفاظ فى الشعر هى رسل الضمير وسحائب الوجدان، ولأن طبيعة الشعر تقتضى تلون اللفظ بلون عاطفة الشاعر، فإن باعث التكرار وبخاصة فى الرثاء إنما هو الجزع العظيم والحزن المقيم الذى حل به فجعله يعيد اللفظ ذاته وذلك لأن الباعث على التكرار هنا إنما هو "عمق فى الإحساس، وصدق فى الشعور، وكأن الشاعر يحس بقصور للفظ الأول عن أداء ما يعتمل فى نفسه، وعجزه عن تصوير جواه الدفين فيعيد اللفظ أو العبارة، لعله يبلغ بكثافة العبارة، وتركيز الصورة أن يعبر عن كثافة

الشعور وعمق الإحساس، ولعله من المعروف أن هذا الذى كثر ترداد اللسان له قد استبد بالقلب، وحفر مسارب له فى النفس"[1]

كما أن شوقى هنا قد أكثر من استعمال الأحرف المهموسة كالسين والكاف والخاء والهاء والفاء ولها مجملة نبرات صوتية هامسة إذ هى أصداء عاطفته، التى ساقها فى لغة خيالية انفعالية لم تقف عند حدود المعانى المعجمية إنما تجاوزتها فأثارت بالصوت والصورة معا ضروبا من المعانى الإنسانية العميقة التى تلتقى عندها نفوسنا جميعا كبشر ولقد اجتمع لشوقى فى المشهد السابق أسلوب لغوى غريب، وصورة فنية غريبة، وإيقاع هادئ غريب، استعمل شوقى لكل هذا بحر المتقارب الصاخب فى الأساس، والذى تشبه تفاعليه انتظام الخطوة العسكرية، ولكن الشاعر أحال صخبه إحساسا بالصمت، فأنصتنا إليه، واستعمل موسيقى هذا البحر بهدوء يتحرك له القلب، ولك أن تعيد الأبيات ثانية بهدوء لتجد صخبا ولكنه حزين، إنه صخب يشيع به الصمت، رهبة الموت، جلال الوقوف أمام المقابر، إنه تناقض الوجود والعدم، كم فى تعابير شوقى من إحساس رهيف !! وكم فيها من إنسانية صادقة !! فقيس قد استوحش الحياة فاستعبر فاجتمعت ثورته على المقادير مع ضعف نفسه الخائرة حزنا فوقع الثورة فى تفعيلة راقصة لكنها ترقص على نغم السكوت على صرخة الألم، وأصداء الأنات الملتاعة، فيكسبها ذلك جلالا إيقاعيا استمتع به شوقى أولا ثم أخرجه إلينا لنستشعر محنة المجنون لنبتضع من أحزانه بضعة تنبه فينا الإنسان، وتوقظ فينا الإحساس.

لعل فى إشارات شوقى "هنا جسم ليلى – هنا رسمها – هنا رمقى فى الثرى – هنا فم ليلى – هنا سحر جفن – هنا من شبابى كتاب، لعل فيها ضحكة أخيرة على اللحد يبعثها شوقى على المجنون نظرا لسخرية أقداره به، موائما بذلك بين موسيقى الشعر وموسيقى الإحساس اللتين واءم شوقى بينهما مواءمة البصير فما هى بين صياغته، وبين ما بنفسه من إحساس فأخرج كل ذلك نغما، ولكنه نغم جنائزى حزين، يروح ويغدو إلى قرار واحد هو الأنين الموجوع الذى يعد صدى لقلب مترع بالأحزان، وقد كمن ذلك فى روى العين ذلك الصوت الصامت الحلقى الاحتكاكى المجهور الذى يحاكى صوت "الترجيع" أو إخراج ما بالجوف وكأنها تحاكى خلو الباطن من الأمل فى البقاء. أو لكأنها ترنيمة النهاية

---

[1] – العاطفة والإبداع الشعرى – د/عيسى على الكاعوب – ص٢٠٦.

التى يملأ بها المجنون خلاء القبور الموحشة، وعلى كل فإن شوقى قد هزنا هزا، واستطاع أن يلون عاطفته بإيقاع حزين، مرهق، ولكنه صادق وكل ذلك إملاء نفسه الشاعرة.

٢- الخيال ودوره فى التلوين الإيقاعى:

الخيال "هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة، وإشعالها، وهو الذى يملك به الشاعر والأديب نفس القارئ أو السامع، ويجعلها تتعجب، وتطرب من مشاهد الصور فى القصيدة"[١]

وعلى ذلك فالخيال إذن هو "لغة العاطفة الحارة والشعر الحى الفياض، والخيال الحيوى المنتج هو المرحلة القوية، النابضة للوصول إلى الحقائق، والوسيلة الجيدة فى الكشف عن أسرارها، يهتك به أستارها المحجبة التى تند عن الأفهام، فهو يعمل ليحقق ما يصبو إليه المتخيل من آمال حرم منها فى واقعة الذى يعيشه والذى لا يستطيع الواقع أن يحققه له ويقربه منه، ويعمل أيضا ليقرب من جوهر الوجود للكائنات"[٢].

ويرى "ريتشاردز" أن الشعر يقوم على التوتر الذى ينظم العلاقات ويحقق التفاعل والاندماج[٣] بينما يؤكد "وارن" أن التوتر ليس صنعة جاهزة، وإنما هو أنواع متعددة من الإيقاع[٤] ومن هذا المنطلق كان تعريف "كولردج" للخيال على أنه قوة تركيبية سحرية تكشف عن ذاتها من خلال خلق التوازن والتوفيق بين المتعارضات، وخلق أثر مشترك بواسطة انفعال مهيمن[٥].

والشاعر المجيد هو الذى يستطيع إخضاع عناصر تجربته لذوقه الفنى فيحيل بذلك الكلم إلى نغم مصور، مستغلا الطاقة الفنية التى لديه فى خلق نوع من الانسجام والتوازن، وهما ضالتا الساعى للإجادة وعلى قول حازم "وإنما الوضع المؤثر وضع الشئ

---

[١] - النقد العربى الحديث ومذاهبة – د/محمد عبدالمنعم خفاجى – ص٤٤ – مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة د ت.

[٢] - البناء الفنى للصورة الأدبية عند ابن الرومى – د/على صبح – مطبعة الأمانة – القاهرة ط ١٩٧٦م – ص١٣٦-١٣٧.

[٣] - مشكلة المعنى فى النقد الحديث – د/ مصطفى ناصف – مطبعة الرسالة – القاهرة د ت – ص٧٠.

[٤] - المرجع نفسه – ص٧٣.

[٥] - مبارك النقد الأدبى – ريتشاردز – ت مصطفى بدوى ص٣١٢.

الموضع اللائق به وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعانى والأغراض من جهة ما يكون بعضها فى موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يجانسه، ويناسبه ويلائمه من ذلك"[1]

ومن هنا يمكن القول: "إن كل عمل فنى له نظامه الخاص، لكنه نظام إيقاعى خفى يحدث أصداء متجاوبة، تتردد فى كامل العمل الفنى ويترجع صداها فى نفس المتلقى فتتلقاها الروح وفق وتيرة منظمة على نحو متآلف ومتناغم فى إطار وحدة التجربة الشعورية والوجدانية.

وعلى هذا لا يمكننا القول إن أى نظام يمكن أن يكون إيقاعا فنيا، إذ لن يتحقق ذلك إلا إذا كان ذلك النظام نابعا من صميم التجربة الشعورية عندئذ سيكون نظاما خاصا، لا يتكرر فى عمل آخر، له تأثيره الخاص، وترجيعه النفسى المتميز"[2].

وإذا شئت أن تطلع على فعل الخيال فى الإيقاع فلتتأمل الإيقاع الهامس المتناغم الذى يحفل بالحركة والتوتر والنمو فيتجسد دراما متحركة من حدث إلى لفة إلى إيقاع إلى خيال نابض فى نشيد الموت يلقيه إياس تمهيدا لرحيل كليوباترا الأخير".

يا طيب وادى العدم	من منزل — من منزلِ
لم تمش فيه قــدم	للعذل واد خــل
أنا فيـــه لحبيبى	وحبيبى فيـه لى
يا موت مل بالشراع	واحمل جريح الحياه
سر بالقلوع السراع	إلى شطوط النجـاه
شراعك الفضــى	فى لجـه التبرى
كالحلم فى الغمض	يجرى ولا يجـرى
فى ظل ليـل ساج	القســم لا يسرى
مغلل الديبـــاج	مطيب الســتر
فــى يقظة يظهر	لى أم أرى حلمــا
فلك مــن الجوهر	يخترق الظلمــا
على الدجى لــاح	تحسبه نجمــا

---

[1] – المنهاج – حازم – ص١٥٣.

[2] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ابتسام حمدان – ص٢٤٣.

ليس به مــلاح	يسلكه اليمــا
أضوى من الفجـر	فى ظلمة الأسـداف
من نفســه يجرى	لم يجره مجــداف
مد شراع النـــور	يا حســن ما مــدا
كاللؤلؤ المنثــور	لو ينفح الشــذا
يا لك مــن زورق	ملاحــه الأقــدار
ينجو بــه المُغرق	من لجة الأكــدار[1]

إن شوقى هنا يصور لنا وهنا، يأتينا بصور خيالية بعيدة عن التصور، إنه يستعمل خيالا وراء الخيال، وكأنه يسبح فى دنا خلف الدنا، فى هنا، ليس هنا مجللا ذلك الخيال بموسيقى خارجة عن التأطير العروضى، موسيقى رهيفة متموجة تسبح مع الزورق، زورق الموت فآنا ينهك وآنا يشعث، وحينا يستعمل تفاعيل البسيط، وحينا تفاعيل الرجز، وحينا آخر يلجأ إلى المجتث المقصور بل ومجزوء الرمل أيضا منغما بين مستفعلن، وفاعلان وفاعلاتن وفاعلن – وفعلن وفعلان، وكلها أصداء لحن حزين يلجأ فيه شوقى لاستعمال المربع وهو شكل للتقفية التى يقيم فيها قافية الشطرين الأولين فى مقابل قافية الشطرين الأخيرين محدثا بذلك تنغيما متعامداً فى الداخل والخارج، وكل ذلك إنما هو محاكاة لحركة الزورق الذى ذكرناه، زورق الموت الذى تخيلته كليوباترا، زورق مصنوع من جوهر واشرعته من الفضة، ولجته تبر، زورق يجرى ولا يجرى، يخترق إلى حيث لا شئ، إنها رؤيا هافر إلى موت منتظر، موت مأمول، أو لنقل إنها قفزة من قفزات الخيال الجامح الذى يخلق مدركات غائمة، يجللها بهسيس إيقاعى فاعل وإلا فأى زورق ذاك الذى تجلله ظلمة الليل فيقسم على عدم الجرى، وأى جوهر ذاك الذى يخترق الظلماء وكأنه نجم أو كأنه يجرى بلا ملاح وبلا مجداف إن شوقى هنا يقذف بنا فى لجة تصويره عبر نغماته الآسرة التى تحيل لنا المعنوى محسوسا والحلم يقظة، ولكنها يقظة على نموذج فنى رائع، يحرك أمامنا مشهدا متفجرا بالحركة والخيال فلا نملك إلا أن نتشظى شجنا مع ترانيم ذلك اللحن الجنائزى الباكى الحزين، فلك الله يا شوقى من مبدع!!

---

[1] – المسرحيات – ص٥٣٠، ٥٣١.

وإذا أردت أن تطلع على وجيب فؤاد شوقى مصورًا، وخفق قلبه منغما، فلك أن تطالع رائعته "غاب بولونيا" وقد مر عليه فى كهولته فذكره ذلك بشبابه الفائت، وأيام صباه المنصرمة، فوقع ذلك الشجن لحنا حزينا على نغم مجزوء الكامل، مستعملا التذييل فى تفعيلته الأخيرة ليخلق من النغم نغما، ويولد من الشجن شجنا ينسحب مع ترنيمة الساكنين الخاتمين للبيت، وواضعا نفسه تحت تأثير الردف المتنقل بين الواو والياء ليقابل به المقطع الطويل، مقطع التذييل "لان"

يا غـــاب بـــولـون ولى ... ذمم عليك ولى عهـود
زمن تقضــى للهـــوى ... ولنا بظلك هل يعـود
حلم أريــــد رجــوعـه ... ورجوع أحلامى بعيـد
وهب الـــزمان أعـــادها ... هل للشبيبة من يعيـد
يا غـــاب بـولون وبى ... وجد مع الذكرى يزيـد
خفقـــت لرؤيتك الضلـ ... ـوع وزلزل القلب العميد
وأراك أقسى ما عهـــد ... ـت فما تميـل ولا تميـد
كم يا جمـــاد قساوة ... كم هـكذا أبدا جحـود
هـــلا ذكرت زمان كنـ ... ـا والـــزمان كما نريـد
نطوى إليـــك دجى الليا ... ـل والدجى عنـــا يذود
فنقــول عندك ما نقـــو ... ل وليس غيرك من يعيد
نطقــى هوى وصبابـــة ... وحديثها وتـــر وعـــود
نسرى ونسرح فى فضائك ... والرياح به هجـــود[1]

إن صور الطبيعة الحية التى بدت متحركة أمام ناظرى شوقى خلقت لديه شعورا حاذا بالحزن فناغى ذلك خياله الخصب فامتد عكس مدار الزمن عائدًا إلى أيام له هنا كانت، فاستل من ذلك الخيال سهما نافذا فى صلب الإبداع ليوقع لنا به لحن لحظة من العمر مليئة بالأسى، مشحونة بالشجن إثر تأمله سطوة الأيام، إذ أطلق كهل الستين العنان لأشجانه دونما احتشام، فوقع وجيب القلب أسى ينساب أصواتا مفعمة بالأنين، ولم يبال أن يجلو مداخله فمس أوتار الحزن فى أعماق القلوب، إذ فوجئ أنه أمام ماض مضى فاستحالت عودته، بين شباب فر وودع وشيب بقى وقبع، فصنع انسجاما خاصا بين وجدانه المشروخ ووتره المتألم فوقع الأسى لحنا موجع الأنين، فبكى شبابه، وبكى أحلامه الضائعة المرتجاة، ووصف خفق مشاعره وصفا هامسا، مستعملا مجزوء الكامل المذيل الذى يتأثر بتذييله إيقاعه فيبدو توقيعا حزين الأثر، ولعل الوزن هنا صنع بانسيابيته إيحاء خاصا، إيحاءً يلائم ما بشوقى من الضنى والحسرة إذ لاءم ببراعة بين موسيقى الشعر

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٧٤.

وموسيقى الإحساس، ولعلى أزعم هنا أن الموسيقى هى أجمل ما فى هذه القصيدة، وذلك لأنها أوضحت الخيال بالنغم، وجلت العاطفة بالتوقيع، فشوقى يتألم ويؤلم، ويعذب فؤاده ويعذبنا معه بالحنين إلى ما كان، حتى إننا لنشعر معه بزلزلة القلب وخفق الضلوع، إنه التحرك بالخيال إلى حيث الإيجابية الفاعلة، والقدرة على تغيير الواقع، ونسج خيوطه من جديد، لسماع خفق الطبيعة وهمسها الموجع، بل وتصوير هسيسها موقعا فى ألفاظ، وأوزان هى السحر كله.

وقد وضع النقاد العديد من الشروط التى تنبغى أن تتوافر للخيال لنحكم عليه بالجودة، ومنها الا يكون الخيال برهانيا عقليا، وأن ترتبط الصور الخيالية بالعاطفة وألا يتنافى الخيال مع العقل، وأن يكون له دور فى التشخيص والتجسيم، وأن يكون قادراً على الخلق والابتكار"[1]

وكل ذلك قد تحقق فى عمل شوقى إذ استعمل الإخبار والإنشاء الذى دار ما بين نداء واستفهام وأمر ونهى فاندمج بالموسيقى اندماجا تاما، وموسيقى الشعر على ما نعلم "لا تنفك عن معناه، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد، مع اتحاد الوزن والإيقاع، فلا وجود لمقطع صوتى، أو تفعيله مستقلة، بل وجودها رهين بالبيت فى معناه وموقعه من أخواته، وتقسيم الجمل فى داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه، ولكنه يؤثر كذلك فى الموسيقى بتنوع الإنشاد وصبغه صبغة خاصة، ويتم هذا التنويع لأسبابه السابقة فى داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة، فتتوافر للنغم وحدته، ولكنها ليست رتيبة مملة، لأنها مختلفة بعض الاختلاف بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وحدة فى داخل وحدتها"[2]

٣- الإيحاء اللفظى وأثره الإيقاعى:

إن استخدام الشاعر للألفاظ غالبا ما يأتى عفو الخاطر، إلا أنه يحقق بلا شك قدرا كبيرا من التواصل الروحى بين الشاعر وقارئة، ومبعث ذلك الشاعرية القوية التى تجعل من الشعور صورة ومن الصورة شعورا، وإن نقادنا القدامى لم يغفلوا عن الإشارة لهذه القدرة التشخيصية العالية التى تكمن وراء اللفظ الذى يوحى بصورة حسية قريبة جدا

---

[1] - راجع فى ذلك – النقد الأدبى الحديث – د/محمد غنيمى هلال – ص٤٤٨، والبناء الفنى للصورة الأدبية عند ابن الرومى – د/على صبيح – ص١٤٩.

[2] – النقد الأدبى – د/محمد غنيمى هلال – ص٤٤١.

من صورة نفس قائلها حال صدورها عن قريحته وقد لخص ابن الأثير ذلك فى قوله "واعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البشر، فالألفاظ الجزلة تتخيل كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج"[١]

وشوقى كان من أولئك الشعراء الذين يلجأون دائما إلى الموسيقى الإيحائية، إذ كان يوحى بنغمه بما لا يستطيع وصفه من مشاعره وأحوال نفسه بل بما كان يقصر خياله نفسه فى الإيحاء به، وموسيقى الشعر لاشك هى "جوهر الشعر وهى أقوى عناصر الإيحاء فيه والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع فى الجملة، على حسب الشعور الذى يعبر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها، ولا ينبغى أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحال، لأنها تعبيرية إيحائية، تضفى على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وتتنوع من وزن إلى وزن حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه فى القصيدة الواحدة، فوحدة الإيقاع فى تغير – فى نفس التجربة الشعرية – على حسب ما (يمكن) فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس، والكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة فى اللغة"[٢].

وإذا أردنا أن نتبين ظلال الإيحاء اللفظى وأثرها فى الإيقاع فلنطالع قول شوقى على الكامل:

شيعت أحلامى بقلب بـــاك	ولمحت من طرق الملاح شباكى
ورجعت أدراج الشباب ووردَه	أمشى مكانهما على الأشواك
وبجانبى واه كأن خفوقــه	لما تلفت جهشة المتباكـــى
شاكى السلاح إذا خلا بضلوعه	فإذا أهيب به فليس بشـــاك
قد راعه أنى طويت حبــائلى	من بعد طـول تناول وفكاك
ويح ابن جنبى كل غاية لذة	بعـد الشباب عزيزة الإدراك
لم تبق منا يا فـؤاد بقيـة	لفتوة أو فضلة لعـــراك
كنا إذا صفقت نستبق الهـوى	ونشد شد العصبة الفتـــاك
واليـــوم تبعث فىَّ حين تهزنى	ما يبعث الناقوس فى النســاك

---

[١] – المثل السائر ص١٠٦ – طبعة بولاق – ١٢٨٢هـ.

[٢] – النقد الأدبى – د/محمد غنيمى هلال – ص٤٤٦. (يمكن) هكذا جاءت فى الأصل ولعله كان يعنى (يكمن).

لم أدر ما طيب العناق على الهوى — حتى ترفق ساعدى فطواك
وتأودت أعطاف بانك فى يدى — واحمرّ من خفريهما خداك
ودخلت فى ليلين فرعك والدجى — ولثمت كالصبح المنور فاك
ووجدت فى كنه الجوانح نشوة — من طيب فيك ومن سلاف لماك
وتعطلت لغة الكلام وخاطبت — عينى فى لغة الهوى عيناك
ومحوت كل لبانة من خاطرى — ونسيت كل تعاتب وتشاكى
لا أمس من عمر الزمان ولا غد — جمع الزمان فكان يوم رضاك[1]

ارأيت تبتلا فى محراب اللغة كهذا الذى بين أيدينا؟؟ ارأيت تصوفا لغويا موحيا كهذا؟؟ ارأيت متحا من قاع عيلم موسيقى النفس كذاك الذى يطالعنا به شوقى؟؟ ارأيت إيحاء بخيبة الأمل كالذى يحمله لنا البيت الأول؟؟

إن شوقى اسمعنا فى بيته الثالث خفقة قلبه الذى اجهش بالبكاء، حتى لكأنه بيْن الإنفعال بالدلالة الصوتية، وَبيْن الإيحاء النفسى بالإيقاع الموسيقى ارأيت رقة شكوى شوقى من فؤاده ذاك الذى يمزق ضلوعه تمزيقا؟ بل ارأيت غضبة شوقى من ذلك الفؤاد المتمرد، وعتابه إياه؟؟ أورأيت معشوقة فى جمال حبيبة شوقى التى احتضنها فتمايلت دلا، واحمرّ وجهها خجلا؟؟ اسمعت لغة كلغة شوقى؟؟ إنها لغة الهوى، لغة جديدة مفرداتها زفرات انين العشاق" تراكيبها همس الحبيب إلى الحبيب بعد طول شوق، إيقاعها خفق القلوب حال التلاقى والفراق، لغة تنسى التعاتب والتشاكى لأنها خالية منهما، لغة تختصر العمر فى يوم رضا، فى لحظة قربى، يالك من شاعر بحق أيها الأمير!!

وإذا أردنا ربط الحس الشعرى لدى شوقى بنغمه الداخلى لنمس إيحاء أصوات فلنتأمل عطاء اصواته فلنتأمل عطاء أصوات الحاء والهاء والفاء والكاف حرف الروى لنرى ذلك الترصيف الصوتى الموحى، لندرك فعل حفيف حاء (احلامى) وحاء (الملاح). باحتكاكيتهما المهموسة فى مقابل انفجارية وهمس كافى (باك) و(شباكى)وكذا ما فعله عطاء ذلك الصوت الرائع فى كلمات (السلاح – حبائلى – ويح – حين – احمر – كالصبح – الجوانح – ومحوت) وكلها مفردات ضنى، تعمل فيها الحاء عمل السحر فى تصوير صدى الإيقاع النفسى الجامح فى صدر شوقى، ولنتأمل كذلك صوت الهاء بتلاشيه المؤسى، واحتكاكه المهموس أيضا بل وتمكنه من دلالات كلمات لها موقعيتها الساحرة فى الدلالة

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص١٢١، ١٢٢.

والإيقاع على السواء ككلمة "واه" بمحاكاتها الصوتية للضعف الرقيق – الهامس وكلمتى "ورده، - وخفوقه" المتعامدتين والمشبعتين بمجرى الضم فى مقابل مجرى الكسر فى ضلوعه فى البيت التالى لهما، ناهيك عن فعل تسكينها فى كلمة "جهشة" بما تحمله للمعنى من فزع فضلا عن أثرها الفاعل كصوت موح فى كلمات (راعه – الهوى – تهزنى – الهوى – خفريهما – كنه – الهوى) وكلها بنى ألم وتعابير أسى تعكس هسيس لحن النفس المشروخة، وإذا اتجهنا إلى صوت الفاء بفعله الساحر فى هذه اللوحة لوجدناه صوتا يحمل إيحاء بالزفرة المكلومة، أو النفث الموحى لنفس أرهقها البين وأمضها العشق، وللفاء على ما نشعر احتكاك صوتى مؤلم، يشعر بالضجر أو الضيق أو التنفيس الموجع، فى ليلة موحشة – ولك أن تتأمل عطاءه فى كلمات ("خفوق" "تلفت") ("فإذا" "فليس") ("فؤاد" "فتوة") ("صفقت" "الفتاك") ("فى" "فى") ("وترفق" "فطواك") ("أعطاف" "فى" "خفريهما") ("فى" "فرعك" "فاك") ("فى" "فيك" "فاك")

أما صوت الكاف باحتكاكيته المنتجة لانفجارية مهموسة فيكفيه شرفا احتلاله صدارة الجلاء فى كل الأبيات بتمركزه رويًا ذا حضور توقيعى فاعل. وبخاصة أنه استعمل قبلها الألف ردفا، وأشبع حركتها هى بالكسر مما أعطاها وضوحا نغميا مؤثرا محققين بذلك قمة إسماع يصعب تحقيقها، والشاعر المجيد هو الذى يلون نغمة القافية الأخيرة بظلال نغمه الداخلى فيصل بذلك إلى قمة الإيحاء بالصوت، وهى إيجابية لا تنكر فى المنتج الشعرى.

إن التجربة التى عاشها شوقى لا سبيل للتعبير عنها إلا بما يكتنز به الشعر من اللحن والإيقاع والوزن وجرس الكلمات حسب وضعها فى موسيقاها النفسية العميقة، إن إيحاءات شوقى التى استعملها فى ألفاظه، وتعابيره، وأخيلته، وإيقاعه قد ربطتنا بروح العالم من حولنا، أسكنتنا التجربة، أشعرتنا بخفق فؤاده، ووجيب نفسه، وتلاطم أحزانه وأشواقه، باختصار أوحت لنا بكل ما يصبو إليه القارئ الذى يبحث فى الشعر عن بحر من السحر يسبح فيه كيفما يشاء. وهذا الإحساس الذى نحياه الآن هو "كذلك الذى يميز القارئ الذى يتذوق الأدب، وآية ذلك أن يستجيب إلى وحى الألفاظ، هذه هى الطبيعة الخاصة –

موجبة فى المؤلف المبتدع، وسالبة فى القارئ المتذوق. ويجب علينا أن نفترض أنها الشرط الأول لفن الأدب"[1]

وعلى كل فإن الانفعال "هو الذى يوجد الإيحاء سواء عن طريق الاستعارة أو أو ازدواج الصور أو الترديد الإيقاعى فى الألفاظ والحروف ليعيش مرة أخرى فى كل قارئ، أو سامع. إنك تقرأ الأبيات أو تسمعها فيتغير فى داخلك شئ ما للحظة، إنك لا تبقى عاديا لدى سماعها، وإنما تنقاد بخيالك ومشاعرك إليها وتطوف فى الأجواء التى تنقلها حاملا نفس الانفعال الذى كان الشاعر يحمله أو شبيها به أو قريبا منه، لقد نقلتك – على أية حال – من واقعك المادى إلى واقع آخر عن طريق إثارة انفعالك وخيالك معا. أتراك تتغير بمثل هذه القوة لو أن خلاصة معناها ألقيت إليك إلقاء تقريريا؟"[2]

والإيحاء أخيرا خاضع بصورة واضحة للإيقاع فهو، وإن كان وليد الصورة إنما يعد من معطيات الإيقاع لا مراء إذ الإيقاع هو المصدر الأساسى فيه "فقد يكون الإيقاع هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة أو الحزن أو الكآبة وقد يكون متغيرا حادا يوحى باضطراب النفسى بل وقد يبدأ البيت بإيقاع هادئ مطمئن لا يلبث أن يتصاعد فيصير مفاجئا حادا، وقد يختلف إيقاع بيت عن بيت آخر فى قصيدة واحدة"[3]

٤- علاقة الصورة الفنية بالإيقاع:

قديما قالوا: "الشعر موسيقى ذات أفكار" ولعل فى هذا القول ما يؤكد أهمية موسيقى الشعر فى توضيح فكر الشاعر وصوره التى يستعملها، فالموسيقى "حد الشعر وسمته الفارقة يستخدمها الشاعر ليناسب بينها وبين المواقف المصورة، ويلائم بين الإيقاع وحالاته الفنية الخاصة"[4]

---

[1] – قواعد النقد الأدبى – لاسل آبر كرمبى – ص٣٨، ٣٩ – ترجمة محمد عوض محمد – لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٥٤م.

[2] – الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – د/عبدالقادر الرباعى – ص٣٢٥.

[3] – المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر – د/ممدوح عبدالرحمن – ص١٤.

[4] – الصورة الفنية فى شعر دعبل الخزاعى – د/على أبوزيد – دار المعارف – مصر – ط ١٩٨٣م – ص٣٧١.

"فالإيقاع والصور يجريان سويا فى حلبة الشعر، وهما يرتبطان ارتباطا لا ينفصم"[1] "وفى القديم كانت الصورة تركز فى الموسيقى على الوزن والقافية، وأما فى الحديث أضيف إليهما عناصر أخرى كالإيقاع وأهميته العظمى فى الصورة والموسيقى الداخلية، وحسن انتقاء الألفاظ"[2] وقد أجمع النقاد على أهمية الإيقاع فى تشكيل الصورة الفنية، بل وإضفاء لون من الموسيقية الفاعلة عليها، والشاعر المجيد الذى يدرك أهمية الإيقاع جيدا "لا يمكنه فصل إيقاع الكلمة عن معناها فاستخدم لغة الموزونة فى تشكيل صوره ولغته المميزة القادرة مع الإيقاع على خلق صوره، والتعبير عن مواقفه"[3]

"ولعل السبب فى ذلك أن الكلمة داخل النظام العام للتجربة، تستدعى ما يلائمها موسيقيا، وتجلبه من أى مصدر، وبذلك يتسنى لنا الانتقال من مجال حسى إلى آخر، إننا ونحن نسمع النغم الصوتى تمتد تجربتنا إلى أكثر من مجرد السمع، إنها تمتد لتتخيل أشكالا بصرية وعناصر حسية أخرى مختلفة"[4] "وفى حدود هذا التصور سيكون كل عنصر من تلك العناصر مادة للإيقاع والتصوير معا، وستغدو خطوط الصورة ومساراتها متواشجة مع خطوط الإيقاع ومساراته، ولاسيما فيما يتصل بتلك السمات الإيقاعية التى لا تقبل العد والإحصاء، وتتصل بجانب المعجم والتركيب، والدلالة والجرس، مما يجعل عنصرى الإيقاع والتصوير يتواصلان من ناحية، ويتمايزان من ناحية أخرى لينهضا معا بشعرية النص، ويولدا دلالته عبر عناصر الخطاب وأنساقه الفرعية المتداخلة"[5]

وإذا أردنا بحق تبين فعل الصورة فى الإيقاع، أو مس أثر اندماج الحدث التصويرى بالإيقاع الصوتى، والتشكيل الفنى العام، فلنتأمل ذلك المشهد المفعم بالرهبة والملئ بالمشاعر المتضاربة والأحاسيس العارمة والذى تمثل فى تصوير شوقى مشهد الاحتفال بإلقاء عروس النيل فى خضمه الزاخر أملا فى ديمومة فيضه، ولك أن تتأمل حركية الصورة فى نقل المشهد، وشفافية الإيقاع فى الإيحاء بالضراعة والتضحية

---

[1] – الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – د/الرباعى ص٢٧٦.

[2] – الصورة الفنية فى شعر على الجارم – د/إبراهيم أمين الزرزمونى – ص١٠١.

[3] – الصورة الفنية فى شعر دعبل – د/على أبوزيد –ص٣٧٣.

[4] – الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – د/الرباعى – ص٢٧٦.

[5] – البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – د/عمر خليفة ص٣٨٣.

والقدسية والجلال والرهبة والسعادة والحزن وكلها مشاعر متلاطمة تلاطم أمواج النيل، ومنسابة انسياب تفاعيل الكامل التامة والخالية من البهرج التنميقى، ومنتهية إلى قافية بها اندفاع مهموس ومفاجأة صوتية مطبقة توشى بالرزانة والثقل، والجزالة والتدفق، مما يصور المشهد مجسما وكأنه صدى نفس تلهث وراء النادر، فتأمل:

ونجيبه بين الطفولة والصبا	عذراء تشربها القلوب وتعلق
كان الزفاف إليك غاية حظها	والحظ إن بلغ النهاية موبق
لاقيت أعراسا ولاقت مأتما	كالشيخ ينعم بالفتاة وتزهق
فى كل عام درة تلقى بلا	ثمن إليك وحرة لا تصدق
حول تسائل فيه كل نجيبة	سبقت إليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغيبة	يُبغى كما يبغى الجمال ويعشق
إن زوجوك بهن فهى عقيدة	ومن العقائد ما يلبُّ ويحمق
ما أجمل الإيمان لولا ضلة	فى كل دين بالهداية تلصق
زفت إلى ملك الملوك يحثها	دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها	ترب تمسح بالعروس وتحدق
مجلوة فى الفلك يحدو فلكها	بالشاطئين مزغرد ومصفق
فى مهرجان هزت الدنيا به	أعطافها واختال فيه المشرق
فرعون تحت لوائه وبناته	يجرى بهن على السفين الزورق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى	وجرى لغايته القضاء الأسبق
وكسا سماء المهرجان جلالة	سيف المنية وهو صلت يبرق
وتلفتت فى اليم كل سفينة	وانثال بالوادى الجموع وحدقوا
ألقت إليك بنفسها ونفيسها	وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها	أأعز من هذين شئ ينفق
وإذا تناهى الحب واتفق الفدى	فالروح فى باب الضحية أليق[١]

لقد وظف شوقى كلا من الحدث الدرامى، والإيقاع الموسيقى والتناغم الصوتى فى إنجاز هذا المشهد المفعم بالحياة حتى لكأنه فنان تفرغ لإخراج مثل هذه المشاهد الدرامية فى صورة حية متكاملة، فقد حرك شوقى صورته عبر زمرة من الأفعال التى لم يخل منها بيت لتأتى مجسدة للحركة ومثيرة للأحداث المصورة حتى لكأن شوقى عايش الحدث، ناهيك عن استغلاله عطاء المطابقة بين بعض هذه الأفعال سعيا لإحداث لون من الإثارة الذهنية ولك أن تتأمل عطاء هذا الكم من الأفعال (تشربها – تعلق – بلغ – لاقيت – لاقت -، ينعم – تزهق – تلقى – تصدق – تسائل – سبقت – يحول – تلحق – يبغى – يبغى – يعشق – زوجوك – يلب – يحمق – أجمل – تلصق – زفت – يحثها – يدفعها –

---

[١] - الديوان – جـ١ – ص٢٣٨، ٢٣٩.

حسدت – تمسح – تحدق – يحدو – هزت – اختال – يجرى – بلغت – وجرى – وكسا – يبرق – تلفتت – انثال – حدقوا – ألقت – وأتتك – حواها – خلعت – ينفق – تناهى – اتفق) – خمسة وأربعون فعلا تجسد خمسًا وأربعين صورة حركية، وتحرك معها إيقاع الأحداث حتى لكأننا أمام مشهد يتنامى بشكل دورى نستحضر من ورائه الصور، ونستجلى الأحداث التى ينغمها شوقى بدوره عبر حزمة من بنى التجانس والتلاقح الصوتى ممثلة فى التكرار والجناس من مثل (حظها ← الحظ) (لاقيت ← لاقت) (درة ← حرة) (حول ← يحول) (يبغى ← يبغى) (عقيدة ← العقائد) (ملك ← الملوك) (نفسها ← نفيسها) (شيقة ← شيق) (حياءها ← حياتها) وهذا التجانس الصوتى أضفى على الصورة تآلفا فنيا غريبا عن طريق إيقاع التماثل الذى يعد منبعا موسيقيا له ثقله فى التوقيع الشعرى إذ "لايوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره، وجوه الزاخر بالنغم، وموسيقى تؤثر فى أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التى تشبه قوى السحر، قوى تنشر فى نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها، وكأنما تعيد فيهم نسقا قد اضطرب واختل نظامه"[1] ويقف الحدث الدرامى نفسه من وراء كل ذلك محركا قويًا لإيقاع بحر الكامل بامتداده، وللتجنيس بوقعه، وللأفعال بحركتها المثيرة، إذ يضفى بدوره على المشهد جلالا وهيبة يفرضان لنفسهما لونا من التعبير الفنى اللائق بهما، ومن هنا ظهر لنا البعد الثالث فى العمل، وهو بعد فاعل لا مراء فى حركية الصورة الإيقاعية.

وعلى ذات الشاكلة من التنغيم المصور قول شوقى أيضا:

وجرت سواق كالنوادب بالقرى	رعن الشجى بأنه ونـواح
الشاكيات وما عرفن صبابــة	الباكيات بمدمــع سحاح
من كل بادية الضلــوع غليلة	والماء فى أحشائها ملواح
تبكى إذا ونيت، وتضحك إن هفت	كالعيس بين تنشط ورزاح
هى فى السلاسل والغلول وجارها	أعمى ينوء بنيره الفـداح
إنى لأذكر بالربيــع وحسنه	عهد الشباب وطرفه المراح
هل كان إلا زهرة كزهـــوره	عجل الفناء لها بغير جناح[2]

لقد عاب العقاد على شوقى اهتمامه بالتماثل الخارجى، وعدم التعمق فى الواقع النفسى لها فقال لشوقى "واعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا

---

[1] – فصول من الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – ص٢٨.
[2] – الديوان جـ١ – ص٧٣.

من يعددها، ويحصى أشكالها وألونها، وإن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع احسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شئ واحد ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفسك وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان. فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه، واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا، وكانت النفس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النور نورًا"[1]

وارد على أستاذنا العقاد بالصورة السابقة، ومن قبلها "غاب بولونيا" "وزحلة" و"صحبة المكتب" ومعظم حوارات مسرحياته الخالدة، وأرد عليه بأندلسيات شوقى وأرد عليه بمناجاته النفسية الرائعة التى نسوق منها:

ابثك وجدى يا حمـــام واودع	وإنك دون الطير للسـر موضع
وأنت معين العاشقين على الهوى	تئن فنصغى، أو تحـن فنسمع
أراك يمانيا ومصـــر خميلتى	كلانا غريب نازح الدار موجع
هما اثنان: دان فى التغرب آمن	وناء على قرب الديــار مروع
ومن عجب الأشياء أبكى واشتكى	وأنت تغنى فى الغصون وتسجع
لعلك تخفى الوجد، أو تكتم الجوى	فقد تمسك العينان والقلب يدمع
شجاك صغار كالجمــان وموطن	ند مثل أيــام الحداثة ممرع
إذا كان فى الآجال طول وفسحة	فما البين إلا حادث متوقــع[2]

لعلنا لم نجد شاعرًا من معاصرى شوقى، حتى العقاد نفسه، اختلط بالطبيعة اختلاطا نفسيا كشوقى، لم نجد شاعرًا ربط الطبيعة بعالمه النفسى، وواقعه الوجدانى مثله، أما ما يقوله العقاد فما هو فيه إلا صدى لما قال به كولردج ووردزورث ممن كانوا يعتمدون على التطبيق على ما يقولون، وينقدون من أجل الفن لا من أجل مجرد النقد،

---

[1] - الديوان – ص٢٠ – مطبعة الشعب.
[2] - الديوان – جـ٢ – ص١٣٤.

ولنا أن نتأمل المشهدين السالفين ونتعمق فيهما بعض الشئ لندرك مدى إحساس شوقى بالطبيعة مدى صلته بها لدرجة أنها تثير فيه مكامن الأسى والشجن فيئن أنينا موجعا مع أنين السواقى فى لوحته الأولى، ولا يحس أنين السواقى، وأقولها عن تجربة – إلا من جلس إلى جوارها وهى تئن وتنوح بلا ذنب اقترفته، وتشكو وهى لم تعرف صبابة، وتبكى بدموع غزيرة، وتخرج الماء وجوفها المشروخ فى عطش دائم وصدى مقيم، والغريب أنها تبكى وتضحك، تبكى حال تباطئها، وتضحك حال تحركها، مثلهامثل النوق فى بطئها وسرعتها، والساقية مغلولة الأعناق فى ثور مغمض العينين فوق رقبته النير، أرأيت تغلغلا فى أعماق الجمادات كهذا؟؟! إن شوقى يصف مشهدًا يكاد يلوح لى حال طفولتى، فللنواعير صوت ندب مشج مثير للحزن لا يعهده إلا من ناغى أذنيه، ولصوت الماء المنساب منها خرير موجع تشعر أنه انساب بفعل الألم والرهق الذى يتعرض له الثور إن شوقى جعل السواقى تندب وتنوح – تشكو وتبكى، إن شوقى تعمق لضلوعها، لأحشائها، إن شوقى سمع أنين الثور. ولم يكتف بالتصوير الخارجى وإنما تعمق، وتعمق أكثر باستغلال إيقاعية الكامل الرائعة، بل وفعل الأصوات والمتجانسات (الشاكيات – الباكيات) بتجانسهما المتوازى، بل والتوازن فى قوله (تبكى إذا ونيت ← وتضحك إن هفت) ناهيك عن افعال الصوت كالندب والنواح والبكاء والضحك وكلها محركات للصورة السمعية، وكأن شوقى يمهد بكل ذلك البكاء لندمه على شبابه الضائع وأيامه الزائلة، وليس أدل على الشجى من صوت الحاء باحتكاكيته الهامسة الحزينة الموجعة، لك الله يا شوقى من شاعر مجيد لك إحساس قلما توفر لشاعر عاصرك أو سلفك.

أما صورة شوقى الثانية فإنه بث فيها مكامن أساه الموجع، وغربته الروحية الممضة إذ عقد صلة وجدانية رائعة عميقة مع رمز دائم للغربة والحنين والحب الضائع، فخاطب الحمام ليذكرنا بعنترة وابن زيدون والمعتمد بن عباد حال حزنهم واستشعارهم الغربة والحزن، وشوقى هنا قد تعمق وتوغل بحس الدافق داخل سويداء فؤاد الطبيعة، ومس شغافها، فناغاها برفق، وتوحد وجدانيا مع كائناتها فأفسح لنفسه مجالا لأن يبث شكاواه أنينا ممتدًا، وصدىً محزنا، وشوقى هنا لم يعتمد مجرد التماثل الخارجى عيلما للتصوير، إنما تعمق فبث الحمام ما لديه من سر والحمام بأنينه وحنينه موضع تشاك وتباك على السواء فهما غريبان، يجمعهما خيط نفسى واحد، ولك أن تتأمل عطاء البيتين الرابع والخامس، بتقابلهما الموجع الذى يحاكى تخبطا نفسيا أليما يعترى نفس شوقى،

فشوقى هنا يوقع الحزن توقيعا رتيبا يماهى حركية الطويل بامتداد تنغيماته وتباين مقاطعه، وكأن شوقى يقيس بإحساسه ذبذبات كل صوت يستعمله فيرتفع بأصواته وينخفض لينغم ماشاء على وتر ذاته المشروخة، ناهيك عن حسه الدقيق المرهف وشعوره الرقيق المفعم بالجمال، ولا مراء فى أن عطاء الموسيقى الشعرية يعضد عطاء الصورة الفنية ويضفى عليها عمقا وإحساسا جليين، وعلى ما قيل عن شوقى فإن "الأداء الموسيقى الباهر حقا هو اروع الخصال فى شاعريته، إذ استطاع أن يستخرج من قيثارة الشعر العربى أرصن وارق ما تحمل فى باطنها من أنغام وألحان. وتسند هذه الخصلة عنده خصلة التصوير البارع، وهى خصلة مدت على جوانب من اشعاره ما يشبه ألوان الطيف، وقد استطاع أن يسوى بها لوحات بديعة فى وصف الطبيعة وحين يتحدث عن أمجاد وطنه السالفة وأمجاد العرب ودولهم الغابرة، كما استطاع أن يسوى بها كثيرا من التشبيهات والاستعارات المبتكرة"[1]

ومن هنا جاء حكمنا بأن إيقاعية الصورة الفنية لدى شوقى لم تضاهها فنيا إيقاعية لشاعر من معاصرية، وتفوق بها على جل من سبقوه من أرباب الصناعة الشعرية.

٥- انماط صوره وعلاقتها بالإيقاع:

لا مراء فى أن للإيقاع صلة وثيقة بحواس الإنسان كلها، إذ إن حركة الكون كله مبنية فى الأساس على الإيقاع "ولذلك تتميز الطبيعة البيولوجية والفسيولوجية والسيكولوجية للإنسان بإيقاع منتظم على مستويات عدة نجدها فى خفقة القلب، وعملية التنفس، وحركة السير، وفتحة العين وغمضتها وانطباق الشفاه وفتحها فى عملية الكلام، وأسلوب مضغ الطعام .. الخ.

والإيقاعات التى تشكل حركة الإنسان وسلوكه، بل إن الأفكار والأحاسيس ترد على عقل الإنسان ووجدانه على هيئة إيقاع متغير ومتبدل لكن له شخصيته المتميزة، ومن هنا كان الكيان الإنسانى بطبيعته يستجيب للإيقاعات الخارجية التى تساير إيقاعاته الداخلية"[2]

---

[1] – فصول من الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – دار المعارف ص٣٣٨.

[2] – موسوعة الإبداع الأدبى – د/نبيل راغب – ص٥٨.

والحافز الإيقاعى، لاشك، "فى تجربة الشاعر يحوم ليوجد نفسه فى وضع مريح، فهو فى شتى المجالات يأتى بعناصر متعددة وذات أنماط نفسية مختلفة منها البصرى ومنها اللمسى والشمى والحركى وغير ذلك، وبهذا يصبح الإيقاع الداخلى عاملا هامًا من عوامل بعث الصورة وتجديد المعنى فى النفس"[1]

والإحساس بالجمال، وتمثيل هذا الجمال لا يعتمد حاسة بعينها، إنما يعتمد الإنسان فى نقله إحساسه بالجمال على مجمل حواسه بحيث يخدم بعضها البعض الآخر فلا يقتصر الإنسان على الصورة المرئية فقط، إنما يعضدها بأختها اللمسية أو السمعية أو الشمية أو الحركية وكلها منابع إبداع، ومناجم تصوير ومن هنا كانت حساسية تعريف ناقد (كاروين إيدمان) لإيقاع الشعر إذ عرفه بأنه "الأداة الخاصة التى يستخدمها الشاعر فى السيطرة على الحس وإخضاعه لمشيئته، كما يفعل النوم المغناطيسى عندئذ يتكون الجو الشعرى الخاص الذى يلتقى فيه الشاعر بالقارئ، والذى يكشف فيه الشاعر عما يجب عليه أن يقوله، إن القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة التى تم التعبير عنها بكل الحيل، الموسيقية التى يملكها الشاعر، أما الحركة الأساسية للإيقاع والطابع الكلى للخيال الشعرى فهما اللذان يؤلفان الأثر الكلى للشعر، معتمدين على الأصوات المنتقاة المثيرة، والصفات الكاشفة والصور الدقيقة"[2]

وهناك ما يعرف بتراسل الحواس "بحيث توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى، وعلى هذا النحو تعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عطرة فاغمة"[3]

والصورة عامة لا تقف عند مجرد الأشكال البلاغية المعروفة، بل تتعداها إلى الوصف المباشر القائم على حوار الأحاسيس مع الحواس على اختلاف أنواعها مما ينتج عنه تلك الصور الحسية التى تؤثر تأثيرا ظاهرًا فى إيقاع الشعر عامة أما أنماط صور شوقى فجاءت كالتالى:

- الصورة البصرية:

---

[1] – الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – د/عبدالقادر الرباعى – ص٢٩٩.

[2] – موسوعة الإبداع الأدبى د/نبيل راغب – ص٦٠، ٦١.

[3] – الخيال – مفهوماته ووظائفه – د/عاطف جودة نصر – ص٣٢٨.

هى مخاض جميع الحواس، وثمرة كل الملكات، فهى الإلهام الذى يأتى الشاعر اتفاقا نتيجة قراءاته ومشاهداته وتأملاته، بل وتجربته التى يحياها بعمق فيثير عن طريقها خياله وذاكرته على السواء ليسوقا تعبيرا مفعما بالحركة، وتعد هذه الحركة بمثابة "تمثيلية تستمد عمقا جديدا من المعانى الكثيرة التى ارتبطت بها حتى أصبحت مركزا تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا، إنها الحياة كلها مكثفة مختصرة، فالذكرى عند من وهبت له حالة البصر سلسلة من اللوحات، أى من الصور والألوان وقد تماسكت هذه الصور فأصبحت كل صورة تستدعى الصورة الأخرى، إن بين الإدراكات البصرية والأفكار انسجاما خفيا يدركه الشعراء ويراعونه فى كل ما ينظمون"[1] على العلم بأن هناك أشياء لا يمكن تمييزها إلا بحاسة البصر كالألوان والأشكال وهذا ما يضفى على التشبيهات عمقا دلاليا، ناهيك عن تجسيمه المعنى المقصود فى مخيلة الشاعر على شاكلة قول شوقى:

هذا الهلال الذى تحيون ليلته	ابهى الأهلـــة عنـــد الله الونـــا
اراه من بين أعلام الـوغى ملكا	وما ســواه من الأعـــلام شــيطانا
قانٍ ففيه من الجرحى مشاكلة	حتى إذا قيـــل ماتوا اخضر ريحانا
لحامليه جــلال منه مقتـبس	كأنما رفعـــــوا للنـــاس قرآنـــا
كأن ما احمر منه حـول غـرته	دم البرئ ذكى الشــيب عثــمانــا
كأن ما ابيض فى أثناء حمرته	نور الشــــهيد الذى قد مات ظمآنا
كأنه شفق تسمو العيـــون له	قد قلد الأفـــق ياقـــوتا ومرجانـــا
كأنه من دم العشاق مختضب	يثير حيـــث بدا وجدا واشـــجانـــا
كأنه من جمــال رائـع وهدى	خــدود يوســف لما عـــف ولهانـا
كأنه وردة حمراء زاهيــــة	فى الخلد قد فتحت فى كف رضوانا[2]

لقد استعار شوقى من عالم المرثيات صورة هلال علم الدولة التركية بحمرته القانية يتوسطه هلال ابيض، وهما لونان لهما جلاء بصرى حاد، فالأحمر يشمل (احمرار دم الجرحى، واحمرار الوجه حول الغرة وحمرة الورد، وحمرة خدود يوسف عليه السلام – وحمرة دم العشاق، وحمرة الشفق) أما البياض فيشمل (بياض شيب عثمان، وبياض نور الشهيد الحسين بن على) وهما لونان يستدعى احدهما الآخر فى تقابل ضدى تحركه الصورة البصرية، وهذا التقابل إنما يعزز الدلالة الإيحائية، ولا مراء فى عطاء الرابطة

---

[1] – مسائل فلسفة الفن المعاصرة – جان مارى جويتو – ترجمة د/سامى الدروبى – دمشق ط٢ – ١٩٦٥م.

[2] – الديوان – جـ٢ – ص٨٢، ٨٣.

اللونية الجامعة بين الورد والدم والخدود، مجللا إياها بدلالة التشبيه المتعامد الذى يصنع إيقاعية خاصة تعضد إيقاعية البسيط بامتداده ورحابته، ويخضع له موروثه الدينى والتاريخى فيأتى بسيدى الشهداء (عثمان والحسين) ثم يأتى بالصديق يوسف عليه السلام فى صورته الجميلة، ناهيك عن إفساحه مساحة لتدفق الصور البيانية الأخرى لتعضد دلالة التشبيه، وقد تفوق شوقى على نفسه فى نقل هذا المشهد التصويرى القائم على الرؤية البصرية ودمجه بالمرتكزات الإيقاعية داخل الأبيات.

ولأن لكل صورة نمطا نفسيا وآخر بلاغيا وثالثا فنيا فلنا أن نتأمل عطاء مشهد محاولة اغتيال عنترة بن شداد رميا بسهم فى ظهرة على حين غرة، وكيف أن شوقى قد صور اكتشاف عنترة الأمر عن طريق رؤية المشهد كاملا فى عين عبلة وحركات جسدها

عنترة:

قـــد كان لابـــــد أن أراه — لليث عينان فى قفــــاه
قد كنت أنـت صنمى قدامـى — لك اتجاهى وبلك اهتمامى
رأيت فى عينيك قوس الرامى — ويده فى جعبــة السهـام

عبلة: وما رأيت؟؟

عنترة:

رأيـــت العيــــن حائـــرة — والوجـــه لونه الإشفاق ألوانـا
وقف شــعرك وانسـابت غدائره — كما أثـــرت وراء الليل ثعبانـا
وقام صـــدرك كالمنفـاخ مجتهدا — لا يفرغ الـــريح إلا ارتد ملآنـا
فقلت شـر ورائى لســت أبصـره — فى عطف عبلة لما روعــت بانا
ولاح لى الحب فى عينيك مرتسما — لم تستطيعى له يا عبل كتمانا

عبلة: الحب !! كيف عرفت الحب؟؟

عنترة: منك ومن — عينيك

عبلة: قد تكذب العينان أحيانا

عنترة: لا عبل لا إن عين الحب صادقة — وما تعودت من عينيك بهتانا

عبلة: أجل ولكن قديما كان ذاك أجل — هذا السواد لعينى كان إنسانا[١]

إن قاعدة نفسية ما تقف وراء هذا المشهد وتصدر عنها الصورة فيبدو على النفس أثرها لاشك، كما أن هناك شكلا بلاغيا اتخذته صور هذا المشهد متمثلا فى

---

[١] – المسرحيات – ص٧١، ٧٢.

التشبيهات والاستعارات والكنايات الفاعلة فى المعنى العام فعل السحر، وجاء الوتر الثالث وهو الوتر الفنى الذى تجلى فى التحام النمطين السابقين فأخرج لنا الصورة مفعمة بالحياة فلولا ما ظهر من خوف عبلة على عنترة متمثلا فى ظهور الأعداء له فى عينيها، وارتفاع صدرها فجأة، وحركة شعرها وحمرة الإشفاق بوجهها وظهور عاطفة الحب مجملة على عبلة، لولا كل ذلك ما أدرك عنترة ما كان يحاك له من وراء ظهره، وقد لعبت الأفعال المتتابعة هنا دورا بالغا فى نقل مفردات المشهد بل وتحريكه أمام أعيننا، وبخاصة أنه صنع ليمثل على مسرح فلابد من بث روح الحركة به حتى ليبدو لنا واقعا مقروءا، وما كان يتسنى لشوقى أن يصل لتلك الدرجة من الإقناع إلا باستخدام حزمة من دوال التصوير الحركى القائم على تنامى المشهد وتحركه ليصور لنا رؤية عنترة الحب فى عين عبلة لا مجرد عدو يزمجر عنترة فيه فيرديه صريعا، ولك أن تتأمل عطاء هذه الصورة البصرية رائعة الجمال التى يرسم فيها شوقى ضواحى جنيف فى بهجة مناظرها على الكامل فيقول:

إن أشرقت زهراء تسمو للضحى	وإذا هوت حمراء فى تلك الذرى
فشروقها منــــه أتم معانيـــا	وغروبها أجلى وأكمل منظـــرا
تبدو هنالك للوجـــــود وليدة	تهنا بها الدنيا ويغتبط الثـرى
وتضئ أثناء الفضـــــــاء بغـرة	لاحت برأس الطور تاجا أزهـرا
فسمت فكانت نصف طار مابدا	حتى أناف فـــلاح طـــارا أكبرا
يعلو العوالم مســـتقلا ناميـــا	مســتعصيا بمكانه أن ينقـــرا
سالت به الآفـــاق لكن عسـجدا	وتفطنت الأشباح لكن جوهـــرا
واهـــــتز فالدنيـــا له مهتزة	وأنار فانكشف الوجود منـــورا
حتى إذا بلـــــغ السمـــو كماله	أذنت لداعى النقص تهوى القهقرى
فدنت لناظـرها ودان عنانهـــا	وتبدل المســتعظم المستصغـــرا
واصفر أبيض كل شئ حـــولها	واحمر بـــرقعها وكان الأصفـرا
وسما إليها الطود يأخذها وقـد	جعلت أعاليــه شريطا أحمـــرا
مسته فاشتعلت بــــه جنـباته	وبدت ذراه الشم تحـمل مجمرا
فكأنما مــــــدت بـــــه نيرانها	شركا لتصطاد النهار المـــــدبرا
حرقته واحترقت بـــه فتوليا	وأتى طلولهما الظلام فعســـكرا
فشروقها الأمل الحبيب لمن رأى	وغروبها الأجل البغيض لمن درى[1]

إن شوقى يصف مشهدى الشروق والغروب فى لوحة هى المثلى فى وصف مثل ذلك المشهد وما يتركه فى النفس من أثر فهناك من الألوان الأحمر والأبيض والأصفر، وهناك من الأوقات الضحى والشروق والغروب والليل والنهار وهناك من المرئيات المادية

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٨٦، ٨٧.

الندى والثرى والجبال والمسجد والجوهر، وهناك من الدوال المرئية الظلمة والنور والاشتعال والاحتراق، والإضاءة، وهناك من دوال الحركة السمو، والبدو والظهور والخفاء والسيل والاهتزاز والدنو والنأى، وهناك التكرار والجناس والتضاد والتوازن والتراسل الصوتى المرصف وكلها من مثريات إيقاع المشهد ومن مؤكدات جماله، بل إن هناك خيالا خصبا يقف من وراء ذلك المشهد كله محركا إياه فى اتجاه واحد، وهو اتجاه الإبداع

هذا وقد يستعمل شوقى صورته البصرية فى تعميق دلالة بيانية كالأمواج التى شبهها بكتاب الدهر أو بصحف القدر رفعا من شأن الهين وجنوحا بالخيال إلى ما وراء التصور وتمثل هذا فى قوله:

راكب البحر، أموج ما ترى ... أم كتاب الدهر أم صحف القدر؟

وقد استخدم شوقى هنا فى إبراز صورته دلالتى النداء والاستفهام ليثرى بهما إيقاعية المشهد ويضفى عليه رونق التمنى، هذا وقد يعمق شوقى الصورة المرئية لدرجة أن يستعملها مقلوبة توغلا منه فى التخييل الفاعل على شاكلة قوله:

وليل كأن الحشر مطلع فجره ... ترامت دموعى فيه سابقة الفجر

وقد يتدرج شوقى فى صورته البصرية مما هو دان من الحس كالعقاب والسحاب إلى ما هو غير متصور تأكيدا لإعجاز ما يصف على شاكلة قوله واصفا الطائرة:

أعقاب فى عنان الجو لاح ... أم سحاب فر من هوج الرياح
أم بساط الريح ردته النوى ... بعد ما طوف فى الدهر وساح
أو كأن البرج ألقى حوته ... فترامى فى السماوات الفساح

فشوقى هنا إنما يحرك الصورة فى أذهاننا قبل أن تبدو متحركة فى أرض الواقع وكأنه بذلك يصنع لدينا معادلا موضوعيا لما تذخر به نفسه، وهذا مسوغ لحكمنا بنجاحه فى ربط التصوير البصرى بالإيقاع.

- الصورة السمعية:

إن للسمع جلاء، وإن للمسموع حضورًا ذهنيا أسمى مما يدرك بالنظر، والسمع قد ينفع المرء حين لا ينفعه البصر واستشعار الجمال يكمن فى السمع كما يكمن فى البصر تماما، بل إن الإنسان يستعمل حاسة السمع ليلا ونهارًا صباحا ومساءً على حين يستعمل البصر نهارًا فقط وفى حالة وجود إضاءة وعندما ينطمر الكلم على فكر سام فإدراكه بالسمع يكون أجلى وأعظم من إدراكه بالبصر، وشوقى كان ممن يجيدون استعمال الصورة

السمعية تحريكا لذهن المتلقى وإشراكا له فى المقول، فكان يثير بصورته السمعية حزن المتلقى، ويفعم خياله ويحرك ذهنه، بل ويبهجه حال البهجة، وكل ذلك بالصوت ولك أن تتأمل قول شوقى:

كان شعرى الغناء فى فرح الشر ق وكان العـزاء فى أحزانه[1]

فشعر شوقى يتكلم – يعرب – يحزن حينا ويفرح حينا، يضحك آنا ويبكى آخر، وعلى المسارين فالصورة السمعية ظاهرة إن فرحا وإن ترحا وكذلك تجد فى مناجاته نائح الطلح وبث شكواه قائلا:

يا نائح الطلح أشباه عوادينـا	نشجى لواديك أم نأسى لوادينـا
ماذا تقص علينا غير أن يـدا	قصت جناحك جالت فى حواشينا
رمى بنا البين أيكا غير سامرنا	أخا الغريب – وظلا غيرنا دينـا[2]

إن شوقى هنا يتوحد بالطبيعة، يعيش مع كائناتها، ينصهر معها وجدانيا فيبثها همومه ويشكو لها لواعجه، فيبكى فاتح وادى الطلح بإشبيلية ويأسى لحاله، وهو بكاء على أنه غير مسموع إلا أنه بكاء ممض – مؤثر ينجرف القلب معه إلى هوة من الشجن الرفيع، فيسمع أنينه صاخبا ونوحه مدويا، وعلى ذات الشاكلة من العطاء الصوتى أيضا قوله للحمام:

أبثك وجدى يا حمـام وأودع	وإنك دون الطير للسـر موضع
وأنت معين العاشقين على الهوى	تئن فنصغى أو تحـن فنسمع
ومن عجب الأشياء أبكى وأشتكى	وأنت تغنى فى الغصون وتسجع
لعلك تخفى الوجد أو تكتم الجوى	فقد تمسك العينان والقلب يدمع[3]

لعل فى بث الوجد شجنا يريح، ولعل فى أنين الحمام وأنينه صدى ملفتا فالحنين والأنين فى إذكاء التباريح سواء إذ بهما شجن موجع ونحيب مؤلم، ولك أن تتأمل بكاء شوقى ودائم شكواه فى البيت الثالث فى مقابل سجع الحمام وغنائه، حتى لكأنه يكذب على نفسه بذلك الغناء ويخفى فى قلبه وجدا باقيا وجوى مقيما يبكى قلبه ولا يبكى عينيه، إنها صورة سمعية متحت من عيلم الشجايا دموعا خالدة، دموعا لها صوت إلا أنه

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٥٨٩.
[2] – الديوان – جـ٢ – ص١٤٧.
[3] – الديوان – جـ١ – ص١٣٤.

صوت المبدع حال إبداعه، وهذا ما نجح شوقى فى نقله لنا عبر التعبير ولنا أن نتأمل عطاء الصورة السمعية فى قول شوقى واصفا أم كلثوم.

حديثها السـحر إلا أنــه نغــم	جرت على فــم داود فغناهــا
حمامة الأيك من بالشجو طارحها	ومن وراء الدجى بالشوق ناجاها
ألقت إلى الليـل جيدا نافرا ورمت	إليه أذنا وحارت فيه عيــناهــا
وعادها الشـوق للأحباب فانبعث	تبكى وتهتف أحيانا بشكواهـا
يا جارة الأيــك أيام الهوى ذهبت	كالحلم آها لأيام الهــوى آهـا[1]

إن شوقى ينغم بصوته لحنا يتناسب مع مقام أم كلثوم أسطورة الشجو لذا استعار فى وصف غنائها بالنغم وبغناء داود ووصفها بحمامة الأيك وجعلها تبكى وتهتف ثم يشاركها شجنها ببث آهاته العميقة التى تضفى على الصورة غنائية شجنة لها وقع الناى الحزين، والصورة هنا تعيد على أذن الخيال صرخة شوقى، وشدو أم كلثوم الساحر، وقد أكثر شوقى من ترديد أصوات البشر على اختلاف أنواعه بين شدة ورخاوة، كما أكثر من وصف أصوات الحيوانات والطيور، وكلها صور تبدو متحركة فى اتجاه واحد وهو إحداث لون من ألوان الإمتاع الفنى للمتلقى وإشراكه فى العمل وإشعاره بروحه السارية فى أوصاله كنقله همس الطبيعة فى قوله على الكامل:

ولقد أقــول لهاتف سحرا	يبكى لغير نوى ولا أسـر
والروض أخرس غير وسوسة	خفق الغصون وجرية الغدر[2]

فشوقى هنا قد أسمعنا معه خفق الغصون وجرية غدر الماء وهذا شئ نادر فى اللغة العربية، وعلى ذات الشاكلة قوله على البسيط.

وما شجانى إلا صوت ساقية	تستقبل الليل بين النوح والعبر
لم يترك الوجد منها غير أضلعها	وغير دمع كصوت الغيث منهمر
بخيلة بمآقيها ولــو سئلت	جفنا يعين أخا الأشواق لم تعر[3]

وفى جلاء الصورة السمعية ما يغنى عن التعليق وليست هذه أول مرة يصف شوقى صوت الساقية بحزنه وشجنه فقد سلف له أن أبكاها على الكامل قائلا:

وجرت سواق كالنوادب بالقرى	رعن الشجى بأنة ونواح
الشاكيات وما عرفن صبابة	الباكيات بمدمع سحاح
من كل بادية الضلـوع غليلة	والماء فى أحشائها ملواح
تبكى إذا ونيت وتضحك إن هفت	كالعيس بين تنشط ورزاح[1]

---

[1] - الديوان - جـ٢ - ص١٦١.

[2] - الديوان - جـ٢ - ص١٢٧.

[3] - الديوان - جـ٢- ص١٢٥.

وباللوحتين صور سمعية جليلة لها رفعة فنية نادرة يسكننا بها شوقى لجة التصوير، ويسمعنا بحروفه وتعابيره ما لم نك لنسمعه فى الواقع وهذا نجاح من هذا الشاعر فى إسماعنا إيقاع التصوير، وإشعارنا بحركيته الفاعلة. وشوقى أجاد فى نقل الألم الإنسانى النبيل فى معظم صوره السمعية، وكأنه يجسده لنا منطوقا لذا أسمعنا كثيرا صوت الندب والعويل والنواح والصراخ والأنين، وكلها شيت ألم رفيع يعتصر نفس المبدع فيسوقها لإخراجه نغما يطويه الزمان ويبقى دليل إبداع، وشارة إمتاع، "والألم الذى يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيرا روحيا أبلغ من تأثير الألم الذى يعبر عنه بقسمات الوجه وحتى بالحركات، والشعر نفسه ليس فى حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذن هزا أقوى"[٢].

- الصورة الشمية:

شوقى ابن مصر، ومصر بنت الجمال، والعبير باعث الإحساس بالجمال، وبيئة مصر حافلة بالشذا الفواح، والعبق المائج، والعبير الدائم، فيها الخمائل والأزاهير، وبها الحقول بزهرها وأريجها ونسيمها، وربيعها الفتى الدائم وكلها مثيرات خيال، وبواعث رؤى، وليس هناك ما هو أروع ولا أجمل من صوره الشمية فى وصف الربيع بجماله وعبقه وشذاه فى وادى النيل حين قال على الكامل:

مهما فضضت دنانها فاستضحكت	ملئ المكان سنى وطيب نفاح
تطغى فإن ذكرت كريم أصولها	خلعت على النشوان حلية صاحى
فرعون خبأها ليوم فتوحه	واعد منها قربة لفتاح
ما بين شاد فى المجالس أيكه	ومحجبات الأيك فى الأرواح
غرد على أوتاره يوحى إلى	غرد على أغصانه صداح
بيض القلانس فى سواد جلابب	حلين بالأطواق والأوضاح
يخطرن بين أرائك ومنابر	فى هيكل من سندس فياح
ملك النبات فكل أرض أرضه	تلقاه بالأعراس والأفراح
منشورة أعلامه من أحمر	قان وأبيض فى الربا لماح
لبست لمقدمه الخمائل وشيها	ومرحن فى كنف له وجناح
يفش المنازل من لواحظ نرجس	أنا وآنا من ثغور أقاح
ورءوس منثور خفضن لعزة	تيجانهن عواطر الأرواح
الورد فى سرر الغصون مفتح	متقابل يثنى على الفتاح

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص٧٣.

[٢] - مسائل فلسفة الفن المعاصرة - جان مارى جويتو - ترجمة د/سامى الدروبى - ص٧٩ - دمشق ط٢ - ١٩٦٥م.

ضاحى المواكب فى الرياض مميز ... دون الزهـور بشـوكة وسـلاح
مر النسيـم بصفحتيه مقبـلا ... مر الشـفاة على خدود مـلاح
ويقائق النسرين فى اغصـانها ... كالدر ركب فى صـدور رمـاح
والياسـمين لطيفـه ونقيـه ... كسـريـرة المتنزه المسـماح
متالـق خلل الغصـون كأنه ... فى بلجة الأفنـان ضوء صبـاح
والجلنـار دم على أوراقـه ... فانى الحـروف كخاتم السفاح
وكأن مخـزون البنفسج ثاكل ... يلقى القضـاء بخشية وصـلاح
وعلى الخـواطر رقة وكآبة ... كخواطر الشـعراء فى الأتـراح

لعل فى هذه اللوحة ما يغنى عن كل الصور الشمية فلقد أتى فيها شوقى تقريبا بكل ما ينفث رائحة طيبة، وجمع فيها كل صور الشعر العربى من بصرية إلى حركية إلى ذوقية إلى سمعية وكأنه ينغم الرائحة التى طغت على المشهد وتخللت كل بيت فحولته أريجا متحركا، لقد استعمل شوقى من الألوان الأبيض والأحمر والأسود، واستعمل من الزهور ما لونه أبيض مثل الأقاحى، واليقائق والنسرين والياسمين، وساق روائح طيب النفاح والسندس الفياح والنرجس العبق، وعواطر الأرواح — والورد والنسيم والياسمين النقى، وصب كل ذلك فى قوام الكامل، متوازن المقادير مستعملا الجناس محسنا صوتيا بين كل من (فتوحه — الفتاح) بموقعيهما القارين فى نهايتى عجزى شطرى البيت الثالث — كما استعمله أيضا على نفس الشاكلة بين عجزى شطرى البيت الثالث عشر بين (مفتح — الفتاح) وبين مستهلى الشطرين فى البيت الخامس عشر (مرَ — مرَ) وكذلك استعمله تاما فى البيت الأخير، بينما لجأ فى بيتيه الخامس والسابع إلى حسن التقسيم الذى أدى إلى توازن فى الأول وتلاقح فى الأخير فتأمل

غرد على / أوتـاره / يوحى إلى

غرد على / أغصانه / صـداح

ناهيك عن دلالة الطباق وما أفعمت به المشهد من شيت إمتاع كما حدث بين (بيض وسود) (الليل والإصباح) (غدوة ورواح) (أحمر — أبيض) وكلها تحدث إثارة ذهنية ومتعة فنية لها أثرها، وجلل كل ذلك الكم من الإيقاع بالأصوات المتراسلة والممهدة لروى الحاء ذى الوقع الهامس الذى تضفى احتكاكيته على اللوحة مائية وطلاوة، وتحدث فى

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص٧٠، ٧١، ٧٢.

الهواء اثرا صوتيا منسما وكأنه صدى حى لروائح آذار المنتشرة فى ربا الوادى الفسيح، هذا وقد يخلط شوقى الصورة الشمية بدلالة كالازدواج على شاكلة قوله:

والروض فى حجم الدنا والبحر فى حجم الغدير
والدر مؤتلق السنا والمسك فياح العبير[١]

والازدواج، لا مراء، يحقق إيقاعية تعبيرية عالية المستوى، فإذا ما صاحبته صورة شمية كالتى نحن بصددها، فهو إنما يساعد فى جلائها وظهورها وضاحة القسمات، هذا وقد يصوغ صورته الشمية فى شكل مجانس متجاور المقادير على شاكلة أقواله:

سلام على شيخ الشيوخ ورحمة تحدرُ من أعطاف كل سحاب
ورفاف ريحان يروح ويغتدى على طيبات فى الخلال رطاب[٢]

وكذلك

بنا فلم نخل من روح يراوحنا من بر مصر وريحان يغادينا
وحازك الريف أرجاء مؤرجة ربت خمائل واهتزت بساتينا[٣]

وقد يكون متباعد المقادير على شاكلة قوله:

فلو جزيناك بالأرواح غالية عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا[٤]

وعلى كل فإن للصورة الشمية فى شعر شوقى حضورها التصويرى والإيقاعى على السواء، وقد برع الرجل براعة ندت عن المثيل فى نقل هذه الصورة وإلباسها يفاعا من الإيقاع الهادئ أحيانا، والصاخب أحيانا وعلى المسارين فالإمتاع متحقق، والإبداع جلى.

- الصورة الحركية:

الحركة، على ما قيل، فعل تستفزه الإرادة، وتحدوه الرغبة إلى عمل بعينه وللنشاط الحركى عامة "مهمة كبرى فى التصوير، وبخاصة التصوير الفنى فى الشعر وذلك لأن الحركة هى أهم ما يميز الصور الشعرية عن سائر اللوحات الفنية"[٥] والمصور أو النحات يتجلى إبداعهما فى لحظة إلتقاط الصورة وتخليدها على الزمن، أما الشاعر الموهوب فله

---

١ - الديوان - جـ١ - ص٣٤٢.
٢ - الديوان - جـ٢ - ص٣٧٦.
٣ - الديوان - جـ١ - ص١٤٩.
٤ - الديوان - جـ١ - ص١٥٠.
٥ - الصورة الفنية فى الشعر الإسلامى عند المرأة العربية فى العصر الحديث - د/ صالح بن عبدالله بن عبدالعزيز الخضيرى - الرياض - ط١ ١٩٩٣م - ص٢٠٧.

عبقرية خاصة تبرز فى "الفعلية والنشاط الحركى الذى ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة"[١] ومن اروع ما صور شوقى على تلك الشاكلة قوله على الكامل:

والماء من فوق النهار وتحتها	وخلالها يجرى ومن قول القرى
متصوبا / متصعدا / متمهلا	متسرعا / متسلسلا / متعثرا
والأرض جسر حيث درت ومعبر	يصلان جسرا فى المياه ومعبرا
والفلك فى ظل البيوت مواخرا	تطوى الجداول نحوها والأنهرا[٢]

إن شوقى هنا يصف كل دقيقة فى جريان الماء فيسرع معه ويبطئ، وينأى عنه ويقترب، ويبنى من خياله ويهدم وينقل حركته وحركة الأرض وحركة الفلك، وكلها لم تعتد ثباتا، إلا أنه ينقل حركتها نقلا آليا مرتبا، فيستعمل التراسل الاشتقاقى فى البيت الثانى محدثا بتراسله المنون تنغيما صوتيا رائعا يزكيه التوازن المورفولوجى الرائع ويمهد له التعبير الاستعارى فى البيت الأول ويعضد دلالته الصوتية التكرار فى البيت الثالث لتأتى حركة الفلك فى البيت الأخير مناسبة فى مكانها مؤثرة فى دلالتها، وعلى ذات شاكلة ذلك قوله على مشطور المتدارك الذى زكى الحركة بخفته وجلاها بطلاوة نظمه:

عند شادن	جاسر اللبب
تذهب النهى	أينما ذهب
يلفت الملا	كلما وثب
دونهن لا	يثبت اليلب
قدّ نهده	عطفه اضطرب
خصره هبا	صدره صبب
يركض النهى	مشيه الخبب
رائعا كما	شاء فى الكثب
آنسا إلى	شبهه انجذب
يستخفه	أينما انقلب
مطرب من الـ	ـلحن منتخب
يجمع الملا	يحضر الغيب[٣]

لم يكتف شوقى بحركية مشطور المتدارك (فاعلن فعلن) إنما عضدها بحركية إيقاعية تصويرية من نوع نادر فى الأدب العربى كله، إذ لم نقع على تصوير فعل متحرك لغزال بشرى هفهاف كذلك الذى بين أيدينا، إذ إن غزال شوقى حرك مع حركته قريحته

---

[١] – فلسفة وفن – زكى نجيب محمود – ط١ – ١٩٦٣م.
[٢] – الديوان – جـ١ – ص٨٦.
[٣] – الديوان – جـ١ – ص٥١، ٥٢.

فصورت الفعل حركة حركة لأن النهى تنهب أينما ذهب ذلك الشادن وهو ملفت للنظر، بحيث لا يثبت أمامه حتى أشجع الفرسان فما يقر فيه موضع الا ويتحرك آخر لأنه سريع الحركة يركض ويربع أينما شاء وينجذب لمن يشاء، ويستخف لسماع الطرب فيتحرك بدوره ويتمايل جامعا حوله كل من استطاع جمعه، كل فعل لدى شوقى بحركة، وكل حركة بإبداع، وكل إبداع بإمتاع، وقد برع شوقى فى صب كل هذه الحزمة من الحركات الراقصة فى وزن راقص هو الآخر، ولقد اتاحت رشاقة الوزن لشوقى الفرصة فى تصوير رشاقة خصر الفتاة الراقصة التى تشبه فى خفتها ورشاقتها ولد الظبيه فى خفته ورشاقته، ولشوقى فى تعابيره قدرة على اختزال الحدث وتصوير دقائق حركيته تصويرا يثير فينا إحساسا بالمتعة الفنية الجامحة التى لا نملك أمامها سوى أن نخلع قبعة الاحترام لشوقى رضا بما يقول.

هذا وقد يستعمل شوقى صورته الحركية فى صورة بيانية فيضفى على حركيتها عمقا فنيا له سحره الخاص على شاكلة قوله على الخفيف:

بنفوس تجول فيها الأمانى   وقلوب تثور فيها الدمـاء
يضمرون الدمار للحق والنا   س ودين الذين بالحق جاءوا
ويهدون بالتلاوة والصلبـــــان ما شاد بالقنا البنـــاء
فتلقتهم عزائم صـــدق   نص للدين بينهن خبـاء
مزقت جمعهم على كل أرض   مثلما مزق الظـلام الضياء[١]

لقد استعمل شوقى التوازى القائم على الازدواج محسنا صوتيا تلاقحت فيه بنى شطرى البيت الأول، جاعلا فيهما الأمانى تجول، والدماء تثور، وفى جولان الأول وثورة الأخيرة حركة معضدة بعطاء استعارى جميل، والدمار فى البيت الثانى فعل يقوم على الحركة إلا أنها حركة نفسية داخلية قبل أن تكون حركة مادية قائمة على النسف والتدمير، لذا استتبعتها حركة الهدم الذى أتى على كل مشيد، لذا تدخل التدوير لنقل ثورة النفوس واندفاعها نحو تحقيق الأمل، ولكن رد الفعل كان قويا لأنه تحرك بفعل عزائم قوية تمزق كل شئ أمامها تمزيق الضياء ذلك التعبير الاستعارى عن الحق للظلام الذى يعبر عن الباطل، هذا وقد يربط شوقى صورته الحركية بصورة بديعية كالمقابلة على شاكلة قوله:

طلعنا، وهى مقبلة أســودا   ورحنا وهى مدبرة نعامـــا[١]

---

١ - الديوان - جـــ١ - ص١٨٨.

وقد يربطها بالطباق على شاكلة قوله:

تغدو على الله والتاريخ فى ثقة ... ترجو فتقدم أو تخشى فتتئد[2]

أو الجناس كقوله:

كل حى على المنية غـادى ... تتوالى الركاب والموت حادى[3]

أو السجع كقوله:

الليل ينهضنى، من حيث يقعدنى ... والنجم يملأنى، والفكر صهبائى[4]

وكذلك قوله:

هبنا قطيعا هائما سـائما ... لو اتحدنا خشيتنا الذئـاب[5]

وعلى هذه الشاكلة من التشكيل دارت الصورة الحركية لدى شوقى فبرع فى عرضها براعة ندت عن المثال.

- الصورة الذوقية:

لقد استعان شوقى بالصورة الذوقية فى منح الصورة الفنية فى شعره عامة حرارة خاصة، ونقل إلينا بصدق الفنان الواعى قوة تفاعله مع كل تعبير عبر به عن الحياة التى اصطبغت صوره بصبغتها حلوة أو مرة فوجدناه يصور كثيرا مذاق العسل والسم والماء العذب وما حلا من الطعام وما أسكر من الخمر وكأنه يحاكى بتعبيره مذاقا حقيقيا لطعم عاينه ولك أن تتأمل طعم كل من الحياة والموت عند شوقى فى قوله راثيا الأميرة فاطمة إسماعيل على مجزوء الرجز:

وإنمـــا ينبه الـ ... غافل عند الغرغره
يلفظها حنظـــلة ... كانت بفيـه سكره[6]

فقد صور الروح حال خروجها بحنظلة مرة المذاق بعد أن كانت فى يوم من الأيام سكرة فى طعمها، وقد ساق شوقى صورته الذوقية فى شكل تضاد دلالى له فعله فى إحداث

---

[1] - الديوان – جـ٢ – ص٥٣٩.
[2] - الديوان – جـ٢ – ص٤٣٠.
[3] - الديوان – جـ٢ – ص٤٣٤.
[4] - الديوان – جـ٢ – ص٩٤.
[5] - الديوان – جـ٢ – ص٤١.
[6] - الديوان – جـ٢ – ص٤٦٠.

توازن بالنفس عن طريق ذكر الشئ ونقيضه إضفاء لروح الصدق على التعبير، ولك أن تتأمله فى تصوير حلاوة طعم الشهد حين يقول:

إنما تعظم فيه الوية على | جنباتها حشد يروح ويغتدى
وإذا طعمت من الخلية شهدها | فاشهد لقائدها وللمتجند[١]

وعلى العكس من طعم الشهد لك أن تتذوق مع شوقى غصة ألم البين الأبدى التى جرعها الزمن إياها عندما نعيت له أمه وهو فى المنفى يمنى النفس بالعودة إليها، قائلا على الطويل:

شربت الأسى مصروفة لو تعرضت | بأنفاسها بالفم لم يستفق غما
فأترع وناول يا زمان فإنما | نديمك سقراط الذى ابتلع السما
فتلتك حتى ما أبالى أدرت لى | بكأسك نجما أم أدرت بها رجما
لك الله من مطعونة بقنا الهوى | شهيدة حرب لم تقارف لها إثما[٢]

إن شوقى هنا قد صنع للصورة الذوقية فى تعبيره ايقاعا خاصا، أيقاعا صوتيا ونفسيا لهما مذاق مر، علقم، إنه إيقاع بطعم الأسى وبنكهة الألم الذى يعتصر النفس اعتصارا فيحيل حلوها مرًا، ويجعل صبرها صبرًا، إنه طعم الفقد، طعم كأس مليئة بالسم كتب على سقراط تجرعها، وكتب على شوقى ارتشافها بعيدًا عن الوطن، وعندما يريد شوقى أن يصنع توازنا عن طريق المقابلة بين مادة حسية وأخرى صناعية ويربط إياهما بصورته الذوقية فى شكل تشبيهى جميل نراه يقول على الكامل:

وكأن ريحان الصبا ريحانه | سر السرور بجوده وبقوته
وكأن أثداء النواهد تينه | وكأن أقراط الولائد توته[٣]

فالمقابلة كائنة بين ما هو حسى مثير (أثداء النواهد) وبين ما هو صناعى صامت (أقراط الولائد) والتوازن قائم بين الشطرين، كما أن لتعامد حرف التشبيه عطاؤه الصوتى كل ذلك تمهيدًا لطعمى التين والتوت بحلاوتهما ولذة مذاقهما وقد يصنع المقابلة بين ما هو حلو وما هو مر على شاكلة قوله على الطويل:

ومن يخبر الدنيا ويشرب بكأسها | يجد مرها فى الحلو والحلو فى المر[٤]

وشوقى يرى فى الحلاوة والمرارة لذة حينما تكون فى العشق كقوله على الخفيف:

ذقت منها حلوًا ومرًا وكانت | لذة العشق فى اختلاف المذاق[١]

---

[١] - الديوان – جـ – ص.
[٢] - الديوان – جـ٢ – ص٥٣٣، ٥٣٤.
[٣] - الديوان – جـ١ – ص٦٦.
[٤] - الديوان – جـ٢ – ص١٢٤.

وهو لا يجد الحلاوة إلا فى ثنايا من يحب وفى لماه:

من كل لفظ لو اذنـــ	ـت لأجله قبلت فاك
أخذ الحلاوة عن ثنــا	ياك العذاب وعن لماك[1]

وهو يجد سم دعوة التوحيد الزعاف شهدا فى قوله:

وجد الزعاف من السموم لأجلها	كالشهد ثم تتابع الشهداء[2]

وكذلك ربطه وصل الأحبة وفراقهم بالصورة الذوقية فى قوله على الوافر:

وأحباب سقيت بهم سلافا	وكان الوصل من قصر حبابا
ونادمنا الشباب على بساط	من اللذات مختلف شـرابا[4]

وعلى هذه الشاكلة من الوعى بعطاء الصورة الذوقية ربط شوقى إيقاعه بنمط الصورة فأبداها على ما نرى من البراعة فى العرض، والجمال فى التصوير.

- تراسل الحواس:

إن للصورة الحسية، لاشك، إمتاعا وتأثيرا ظاهرين لأن امتزاجها مع ما يحسه الشاعر فيصوره عن طريقها يؤدى بنا إلى تناغم جميل يلهب الإيحاءات ويجسدها ويبرز قيما فنية جميلة يكون الإيقاع أبرزها دون منازع وبالتالى لا يمكن بحال من الأحوال فصل الحس عن التصوير وذلك لأن التصوير الشعرى يقوم على أساس حسى مكين، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هى المادة الخام التى يبنى بها الشاعر تجاربه"[5]

وإذا أردنا ربط حس الشاعر بتصويره ذى الأنماط المتعددة فلنطالع ذلك التراسل الذى تلاقحت فيه أنماط متعددة من الصور الشعرية لدى شوقى فى قوله على الكامل:

والفلك فى ظل البيـــوت مواخرا	تطوى الجداول نحـوها والأنهرا
حتـــى إذا هدأ المـلا فى ليلــــه	جازيت ليــلى ثـــوبه متحيرا
وخرجت من بين الجســور لعلنى	أستقبل العرف الحبيب إذا سرى
آوى إلى الأشـــجار وهـــى تهزنى	وقد اطمــأن الطير فيها بالكرى
ويهــــز منى المــاء فى لمعـــانه	فأميل أنظـر فيه أطمـع أن أرى
وهنا لك ازدهت الســـماء وكان أن	آنســـت نـــورا ما أتم وأبهرا

---

[1] - الديوان - جـ٢ - ص١٣٨.
[2] - الديوان - جـ٢ - ص١٤٠.
[3] - الديوان - جـ١ - ص٦٠١.
[4] - الديوان - جـ١ - ٦٠٦.
[5] - الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - د/جابر عصفور - دار التنوير - بيروت - ط٢ ١٩٨٣ - ص٣٠٩.

فســـــريت فى لألائه وإذا بـــــه ... بدرى تســـايره الكواكب خطـرا
حلم أعـــارتنى العنـــاية ســـمعها ... فيه فلما استتممت حتى أسـرا
فرأيت صفوى جهرة، وأخذت أنسى ... يقظة، ومنــــــاى لبت خضرا
وأشرت هل لقيـــا فأوحى أن غــدا ... بالطود أبيض من جبال سويسرا
إن أشـــرقت زهراء تسمو للضحى ... وإذا هوت حمراء فى تلك الذرى[1]

الشاعر هنا جمع بين صوره البصرية والسمعية والشمية والحركية فى شكل بديع أخذ توقيعا خاصا، وأكسب الإيقاع العام لوزن الكامل حركية إيحائية فاعلة، فشوقى هنا يصف لوحة بديعة الحسن، يستعمل فيها كل أسلحة خياله ليخرج لنا الصورة مفعمة بالحياة، ولأن الصورة تنقل مشهدا ليليا فإننا نشعر فيها بالهمس، ولا نقع فيها على أى ملمح لصخب صوتى ولا تركيزا من الشاعر على صوت بعينه سوى صوت الراء الذى تراسل فى معظم الأبيات بتكريريته المجهورة تمهيدا لوضعيته التقفوية، وبعثا للخيال وتنشيطا للإيقاع العام الذى خفت بفعل تراسل الصور الحركية الهامسة والبصرية الوديعة والسمعية الرهيفة والشمية النادرة متمثلة فى العرف الحبيب ولو قارنا بين هذا الموضع من القصيدة وبين ما سلفها وما تلاها للمحنا ذلك الهدوء فى الإيقاع الصوتى المماهى لهدأة الليل الذى يصفه شوقى وهدأه القمر فى بزوغه الذى هام فيه شوقى وكأنه سابحا فى حلم ليلى رائع وعلى كل المسارات فقد تلاقحت حواس شوقى فى ذلك المشهد يقف من ورائها إيحاء فاعل وخيال محرك استطاع بهما شوقى استقطاب المتعة، واستنفار الإحساس دون مساس بحركية الإيقاع القائمة على تسليم صورة لأخرى فى تلاقح تخييلى بديع.

وإذا كان تراسل الحواس يعنى "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنصف المشمومات – مثلا – بصفات المسموعات، ونصف المرئيات بصفات المشمومات .. إلخ"[2] فإن شوقى برع فى ذلك المنحى من خلال قدرته على نقل إحساسه بالمرئيات والمحسوسات نقلا صادقا

"والشاعر الحق من لا يشعر قارئه بتضارب عواطفه، إنما هو يمزج بينهما فى سياقه اللغوى المزج الحقيق بها، لأن جميع الألوان تحويل من النور، وكل عطر مزيج من

[1] – الديوان – جـ١ – ص٨٦.
[2] – التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل – د/مصطفى السعدنى – ص٩٥.

الهواء، والضياء، والتعابير الأربعة التى تربط المادة والإنسانية أى الصوت واللون والعطر والشكل – ترجع كلها إلى أصل واحد"[1]

وعواطفنا على حد تعبير إليوت ليست فى ذاتها محور القيمة الفنية، وإنما المحور هو الطريقة التى تتسق بها تلك العواطف وتعبر عنها وتراسل الحواس لدى شوقى وجد فيه كثيرا خلع صفة من حاسة على أخرى وذلك على شاكلة قوله على الخفيف:

وجبالا موائجا فى جبال   تتدجى كأنها الظلمـاء
ودويا كما تأهبت الخيـــــل وهاجت حماتها الهيجاء
لجة عند لجة عند أخرى   كهضاب ماجت بها البيـداء[2]

فشوقى يربط فى بيته الأول بين الصورة الحركية والصورة البصرية برابط تشبيهى جميل، بينما يربط بين الصورة السمعية وأختها الحركية فى بيته الثانى، وبين الحركية والبصرية فى بيته الأخير، فى تراسل حسى اتخذ من الإيحاء الصوتى سفيرا للإيقاع أمينا ولعل فى تكرار صوت الجيم باحتكاكيته وانفجاريته المجهورة ما يغنى عن إرهاق الذهن ولا الحس فى تبين عطاء التصويت فى نقل المشهد بحركيته ودويه، وليس أجمل من ذلك سوى ربطه صورته الذوقية، فى نفس القصيدة، بالصورة الحركية فى قوله:

ألثم السدة التى إن أنلها   تهو فيها وتسجد الجوزاء[3]

فاللثم ذوق والهوى والسجود حركتان مترتبتان على اللثم وعلى ذات الشاكلة فى الجمع بين الصورة الذوقية والصورة البصرية قوله على الكامل:

حلفوا على الميثاق لا طعموا الكرى   حتى تذوقى النصر، هل نصروك؟؟[4]

وشوقى يجعل العقيق المبصر اللامع سائلا فى قوله:

أو كالأصيل جرى عليك عقيقه   أو سال من عقيانه شاطيك[5]

ويجعل ما يشم يتحرك هو الآخر على شاكلة قوله:

---

[1] – الرمزية والأدب العربى الحديث – د/أنطوان غطاس كرم – دار الكشاف – بيروت ط١ ١٩٤٩م – ص٩٣.
[2] – الديوان – جـ١ – ص١٦٩.
[3] – الديوان – جـ١ – ص١٩١.
[4] – الديوان – جـ١ – ص٣٥٧.
[5] – الديوان – جـ١ – ص٣٥٩.

أو كالنسيم غدا عليك وراح من ... فوف الرياض ووشيها المحبوك[١]

ولعله يعدد مفردات الصور ويمزج بينها على شاكلة قوله:

فكرت فى لبن الجنان وخمرها ... لما رأيت الماء مس طلاك[٢]

وعلى كل فإن الصور التى تراسلت أو اختلط بعضها ببعض فى شعر شوقى كثيرة وذلك راجع لخصوبة خياله، وعمق فكره، وقدرته على الربط الذكى بين ما هو واقع وما هو متخيل، وهذا ديدن كل شاعر عظيم وشوقى قد استعمل كل صوره ببراعة بصرية وسمعية وحركية وذوقية وشمية وصولا لإيقاع عام فاعل يتخذ الصوت أساسا وما الصوت سوى انعكاس حى للتصوير بشتى صوره.

٦- وسائل تشكيل الصورة فى شعر شوقى وأثر ذلك فى الإيقاع:

إن لكل شاعر لغة خاصة، ولكل لغة طبيعة إيحائية خاصة، وبالغوص فى أعماق لغة أى شاعر يتضح جليا ما لها من تأثير فى التلوين الإيقاعى للعمل وذلك لكونها تعابير خاصة اعتمدت لونا بيانيا خاصا فبدت رافلة فى زيه ملونة بألوانه الوجدانية والإيحائية، ولأن لغتنا فى الأصل هى لغة المجاز لغة ساهمت بلاغتها فى إثراء مضامينها لتمهد لما قاله عنها العقاد بأن "اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى، لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارة الشعرية فى جوهرها الأصيل"[٣] أو على ما قيل عنه إنه هو "اجتياز معنى حادث إلى معنى قديم فى اللفظ، وتكثر المعانى الحادثة، وتتلاحق على اللفظ الواحد، فربما انتهى الأمر إلى "لفظ" تراكمت عليه معان حادثة متجددة تجمع بينها روابط قريبة المنال، وروابط بعيدة المطلب"[٤]

ومن هنا يأتى الحكم بأن الشعر إنما هو أسلوب خاص فى استخدام اللغة باعتبارها نسقا خاصا من التركيب، وهذه الخصوصية تكمن فى أصلها المجازى الذى يعد بدوره ركيزة

---

[١] - الديوان – جـ١ – ص٣٥٩.
[٢] - الديوان – جـ١ – ص١٢٣.
[٣] - اللغة الشاعرة – العقاد – دار نهضة مصر – ص٣٣ – ١٩٩٥م.
[٤] - أباطيل وأسمار محمود محمد شاكر – ص٥١٦ – مطبعة المدنى – ط٢ – ١٩٧٢م.

للصورة وأصلا من أصولها، والمجاز والخيال والإيقاع أمور فى مجملها ترجع إلى فنية الشاعر فى إدارة لغته واعتلاء مضامينها بل وقدرته على تنسيقها التنسيق اللائق بصبها فى قالب شعرى له احترامه أما صور شوقى الفنية فقد صاغها فى ألوان بعينها نسوقها تباعا كالتالى:

أولا: التشبيه:

التشبيه لغة: أى التمثيل، واصطلاحا "هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر فى معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة فى سياق الكلام"[١] والتشبيه أداة طيعة لتصوير خلجات النفس الإنسانية شريطة تحكم الشاعر فى أركانه فى سبيل إخراجها عن تجريدها حتى يتسنى له إقناع القارئ عن طريق التشبيه، وقد أحس نقادنا القدامى بالنواحى الإيقاعية المختفية وراء التعديد والتباين "فالأشياء المشتركة فى الجنس المتفقة فى النوع تستغنى بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل فى إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والخدمة، والنظر الذى يلطف ويرق فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معا قد نسب وشيكة"[٢] وقد فصل حازم فى ألوان التوازن الناجمة عن إيقاعية التشبيه، وأوردها بأشكالها المتنوعة فأورد منها (اقتران التماثل وهو: مأخذ يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد وتوقعه فى حيزين، فيكون له فى كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى فى هذا الحيز، وموقعه فى الحيز الآخر – ومنها اقتران المناسب وهو: مأخذ يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه، ومنها اقتران المطابقة أو المقابلة، وهو: مأخذ يصلح فيه اقتران المعنى بمضاده ومنها اقتران المخالفة وهو مأخذ يصلح فيه اقتران الشئ بما يناسب مضاده، ومنها اقتران يكون من تشافع الحقيقة والمجاز، وهو: مأخذ يصلح فيه اقتران الشئ بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر)[٣]

---

[١] – البلاغة العربية فى ثوبها الجديد – علم البيان – د/بكرى شيخ أمين – دار العلم للملايين – بيروت – ط٢ ١٩٨٤ – ص١٥. وانظر كذلك – فنون التصوير البيانى – توفيق الفيل – مكتبة الآداب – القاهرة – ط٢ ١٤١٢هـ – ص٧١، وكذلك الإيضاح للقزوينى – جـ٢ – ص٣٥٦، ٣٥٧، وما بعدهما.

[٢] – أسرار البلاغة – ص١٣٦.

[٣] –انظر المنهاج – ص١٤، ١٥.

وحازم هنا قد وضع مبادئ إيقاعية لها أثرها الفاعل فى عملية التناسب بين المعانى إلا أنه أضفى عليها شيئا من المنطقية الجافة التى تخل بروح الشعر من حيث كونه تراكيب قائمة على الانسجام والتوافق وذلك لأنه جعل من التناسب بين المعانى بنية منطقية تتناسب عناصرها تناسبا شكليا خارجيا، يحول القصيدة والعمل الشعرى إلى بناء منطقى أكثر من كونه بناء شعريا متميزا فى علاقاته وتراكيبه، ويجعل حركة الإبداع الشعرية حركة شكلية تخلو من كل مظاهر القلق والتوتر والاهتزاز"[1] لأن "المعنى باستمرار إطار من العلاقات، وهذا الإطار متميز، وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعا"[2]

ونحن فى تناولنا التشبيه لن نضيق أفق الحركة الإيقاعية للمعنى، ولن ننظر إليه نظرة سطحية، إنما سنتعمق إلى تفاعله الحقيقى داخل النص من أجل مس حيويته فى تنشيط الإيقاع وإثراء حركته ولك أن تتأمل عطاء التشبيه المتعامد فى قول شوقى على الطويل فى رائعته فى تهنئة الأتراك بالانتصار على اليونانيين:

ورحنا يهب الشـر فيـنا وفيهم	وتشمل أرواح القتـال وتجنب
كأنا أســود رابضــات كأنهم	قطيع بأقصى السهل حيران مذنب
كأن خيام الجيش فى السهل أينق	نواشز فوضى فى دجى الليل شزب
كأن السـرايا ســاكنات موائجا	قطائع تعطى الأمـن طورا وتسلب
كأن القــنا دون الخيـام نوازلا	جداول يجريها الظـلام ويسكب
كأن الدجى بحر إلى النجم صاعد	كأن السـرايـا موجه المتضرب
كأن المنايــا فى ضمير ظلامـه	هموم بها فاض الضمير المحجب
كأن صــهيل الخيل نــاع مبشر	تراهن فيها ضحـكا وهــى نحب
كأن وجــوه الخيل غرا وسيمة	درارى ليل طلــع فيــه ثقب
كأن أنوف الخيل حرى من الوغى	كأن بقايــا النضــح فيهن طحلب
كأن سنى الأبواق فى الليل برقه	كأن صداها الرعـد للبرق يصحب
كأن نداء الجيش مـن كل جانب	دوى ريــاح فى الــدجى تتذاب

---

[1] - نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى – تامر سلوم – ط١ – دار الحوار – اللاذقية – ١٩٨٣م ص١٩٩.

[2] - المرجع نفسه ص٢٥٩.

كأن عيون الجيش فى كل مذهب	من السهل جن جــول فيه جوب
كأن الوغى نــار، كأن جنـــودنا	مجوس إذا ما يمموا النار قربــوا
كأن الوغى نــار، كأن الردى قرى	كأن وراء النـــار حـــاتم يأدب
كأن الوغى نــار، كأن بنى الوغى	فراش له فى ملمس النـار مأرب
وثبنا يضيق السهل عن وثباتنا	فلمــا مشــينا ادبرت لا تعقب[1]

إننا أمام لوحة ملحمية بديعة استل لها شوقى كل ما يملك من أسلحة التصوير الفنى مستعينا بكل ما استطاع الاستعانة به من مهاراته اللغوية، فساق حزمة من بنى التشبيه التى تعامدت بشكل فنى رائع لتكون عقدة ضفيرة خيط من الإبداع الذى توازت فيه مستهلات الأعجاز مع مستهلات الصدور، وكأننا أمام جدلية فنية بطلاها حرف التشبيه المتعامد والباء موضع التقفية، ومخاض هذه العمودية المتلاقحة إنما هو إيقاع فاعل يقوم على التماثل الصوتى الذى يفضى بتشاكله إلى نغم متجدد منبعه آلية التموضع التى تسفر بدورها عن تلاحق صوتى متكرر يجعل للمحمية الشمهد قرعا متكررًا يتجدد، مع آليته الصوتية، عطاؤه الدلالى الذى يعتمد الوصف مرتكزا تعبيريا يولد من خلاله مشاهد لها ملامحها المرتبة ذات الإيقاع الرتيب القائم على التلاحق المنطقى مما جعل شوقى يوقع كل شئ توقيعا قائما على بنية التشبيه التى انتقل فيها من تصويرهم أسودًا رابضات إلى تصوير عدوهم بقطيع فزع، إلى نقل مشاهد الملحمة مشهدا مشهدا وكأنه أمام عمل مصور بالخيالة، إذ انتقل بنا من خيام الجيش للسرايا للقنا للدجى للمنايا لصهيل الخيل ثم لوجوهها فأنوفها ونضحها ثم يسمعنا عبر التشبيه سنى الأبواق، وصدى الرعد ونداء الجيش ويرينا عيونه ثم يلج خضم المعركة مصورًا الوغى بالنار والجنود بمجوس يقدمون لها القرابين ثم يدع للنار فرصة استدعاء من له بها صلة من آدب يقرى ضيفه، أو فراش يلتمس فى نورها مأربا، وشوقى هنا قد نقل لنا المعركة كاملة فى شكل إيقاعى بديع يعتمد الصورة نغم متجدد منبعه آلية التموضع التى تسفر بدورها عن تلاحق صوتى متكرر يجعل للمحمية الشمهد قرعا متكررًا يتجدد، مع آليته الصوتية، عطاؤه الدلالى الذى يعتمد الوصف مرتكزا تعبيريا يولد من خلاله مشاهد لها ملامحها المرتبة ذات الإيقاع الرتيب القائم على التلاحق المنطقى مما جعل شوقى يوقع كل شئ توقيعا قائما على بنية التشبيه التى انتقل فيها من تصويرهم أسودًا رابضات إلى تصوير

---

[1] - الديوان - جـــ١ - ص٢٩٦، ٢٩٧.

عدوهم بقطيع فزع، إلى نقل مشاهد الملحمة مشهدا مشهدا وكأنه أمام عمل مصور بالخيالة، إذ انتقل بنا من خيام الجيش للسرايا للقنا للدجى للمنايا لصهيل الخيل ثم لوجوهها فأنوفها ونضحها ثم يسمعنا عبر التشبيه سنى الأبواق، وصدى الرعد ونداء الجيش ويرينا عيونه ثم يلج خضم المعركة مصورا الوغى بالنار والجنود بمجوس يقدمون لها القرابين ثم يدع للنار فرصة استدعاء من له بها صلة من آدب يقرى ضيفه، أو فراش يلتمس فى نورها مأربا، وشوقى هنا قد نقل لنا المعركة كاملة فى شكل إيقاعى بديع يعتمد الصورة البصرية والسمعية والذوقية والشمية والحركية، ثم نراه يعضد بنية التشبيه ببنى بيانية أخرى كالاستعارة والكناية والمجاز، ثم لا يفوته تعضيد عطاءها الإيقاعى ببنى البديع الرائعة من طباق مثل ما كان بين (تشمل وتجنب) (أسود – مذنب) (ساكنات – موائجا) (تعطى – تسلب) (ناع – مبشر) (ضحكا – نحبا) (سنى _ الليل) إلى جناس مثل ما وقع بين (رحنا – ارواح) (نواشز – شزب) (ضمير _ الضمير) (جوْل – جوْب). وشوقى صنع بحركية التشبيه فى هذه اللوحة نوعاً من الإثارة الذهنية، ومن الإدهاش الفنى القائم على عطاء الاسترسال التصويرى الواعى الذى هيأ لتقبل حركية الإيقاع وذلك لأن "الشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف – من خلال تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه وإيحاءات المشبه به – عن معنى أعمق وأشمل من كل من الطرفين بمفرده على نحو يجعل المتلقى لا يفرق بين حدودهما إن كانت حسية أو معنوية، فالخيال الشعرى يذيب الحدود، ويؤلف بين المتباينات ليكون الوحدة الخيالية المتكاملة، والمتلقى بدوره يمتد بخياله متجاوزاً حدود التشبيه، مضيفاً إليه ما تحمله إيحاءات العلاقات السياقية للصورة فتتداخل هذه العلاقات، وتتفاعل مع علاقات السياق العام مشكلة جملة من العلاقات الإيقاعية ذات حركة غنية متجاوبة تنعتق من إسار الحركة التى انبثقت عن علاقة المشابهة الأولى"[١]

وشوقى حينما يريد أن يوقع التشبيه نغماً منسابا فإنما ينتقى له بنية ذات صليل إيقاعى وحضور صوتى كالتجنيس فيصب تشبيهاته بها على شاكلة أقواله:

سـناؤه وسناه الشـمس طالعة   فالجـرم فى فلك والضـوء فى علم[٢]

---

١ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ابتسام حمدان – ص٢٤٩.

٢ – الديوان – جـ١ – ص٦٢٢.

فقصورهم كوخ وبيت بداوة — وقبورهم صرح أشم وجوسق[1]
والخلق يفتك أقواهم بأضعفهم — كالليث بالبهم أو كالحوت بالبلم[2]
قطارهم كالقطر هز الثرى — وزاده خصباً على خصبه
وشجاع النفس منهم فى الكروب — كشجاع القلب فى وقت الحروب[4]
تذكر الأرض ما لم تنس من زبد — كالمسك من جنبات السكب منسكب[5]
لولاك كان يسقيهم بجام — وكان الشعر بين يدى جاماً[6]

الجناس يقوم أساساً على تلاقح لفظتين اتفقتا صوتا واختلفتا معنى والتشبيه أساسه ركنان تلاقحا إيحاء، وتراسلا تصويراً وقد يزيد عن الركنين فيصل إلى أربعة، وعلى كل فلهما معاً فاعلية إيقاعية بينة التأثير، وذلك لأن كل مفردة داخل نظام إنما تستدعى لنفسها ما يحقق معها انسجاماً صوتيا، أو تصويريا تخليداً لنفسها، وإكسابا لحيوية ناطقة تقوم على حركية الإيقاع المصور، وهذا عين ما فعله شوقى حين صور السناء والسنا بالشمس الطالعة، وحين صور القصور كوخا والقبور صرحا، أو حين صور الخلق فى فتك أقواهم بأضعفهم بالليث الفاتك بالبهم مرة وبالحوت الفاتك بالبلم أخرى، أو حين ربط القطار بالقطر، وشجاع الكروب بشجاع الحروب والزبد بالمسك المنسكب أو جام شعره بجام خطابة مصطفى كامل، وشوقى ينتقل فى كل تشبيهاته من المجرد إلى المحسوس أو العكس محققا بذلك تناوحا يداعب تناوح الإيقاع الرائع لدلالتين متلاقحتين إحداهما بديعية والأخرى بيانية ولك أن تتأمل عطاء التشبيه فى الانتقال بين المادى المعنوى الكائن والموروث القديم والحديث حين يقول مخاطبا أبا الهول :

فيارب وجه كصافى النميـ — ـر تشابه حامله والنمر
أبا الهول ويحك لا يستقل مع الدهر شيئا ولا يحتقر
تهزأت دهرا بديك الصباح — فنقر عينك فيما نقر
أسال البياض، وسل السواد — وأوغل منقاره فى الحفر
فعدت كأنك ذو المحبسيـ — ـن قطيع القيام سليب البصر
كأن الرمال على جانبيـ — ـك وبين يديك ذنوب البشر
كأنك فيها لواء القضا — ء على الأرض أو ديدبان القدر
كأنك صاحب رمل يرى — خبايا الغيوب خلال السطر
أبا الهول أنت نديم الزما — ن، نجى الأوان، سمير العصر[1]

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٢٣٦.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٣٢٦.
[3] – الديوان – جـ١ – ص٣١٢.
[4] – الديوان – جـ١ – ص٦٢٥.
[5] – الديوان – جـ١ – ص٧.
[6] – الديوان – جـ١ – ص٥٤١.

إن أجمل ما بتوقيع شوقى وتصويره على السواء أنهما لم يحاكيا الواقع محاكاة تامة ولا شبه تامة، إنما كانا انعكاساً لحالة إثارة وجدانية حادة المت بالشاعر، بل وابتعادا عن التصوير السطحى المقوت، إن شوقى هنا أعاد صياغة الواقع، أعاد تقييمه من جديد مفعما بانفعال الفنان، لم يقع شوقى فى عزم المطابقة فى التشبيه، فهو يرى أبا الهول فى مقابل البشر سيئى الطباع، فاسدى الأخلاق، واضح الملامح وإن كان مشوه القسمات فكم من الناس ذو وجه حسن كالنمير المنساب، ولكنه ذو توحش كالنمر الفظ الأرعن أما أبوالهول الذى شوه الزمن أعضاء وجهه فأسال بياض عينيه وسل سوادهما فأحاله كرهين المحبسين لا ينهض ولا يتكلم ثم شبه الرمال على جانبيه بذنوب البشر وهو تشبيه بديع، ثم صوره فى ثباته لواء مركوزا فى الأرض للقضاء أو حارسا للقدر أو كأنه منجم يرى خبايا الغيوب ثم كثف التشبيه فى بيته الأخير فجعله نديم الزمان، نجى الأوان، سمير العصر، وقد دفعت إيقاعية التشبيه المتلاحق شوقى إلى أمرين أو لهما اللجوء إلى التوازى الرأسى أو التعامد التشبيهى للأداة كأن التى تصنع بعموديتها المتلاقحة إيقاعا صوتيا خاصاً، وثانيهما اتخاذ التدوير نسقاً تأليفيا يؤكد جموح الانسياب التنغيمى الماهى لتدفق المتقارب بتفاعليه المتقافزة الخفية التى انسابت بفعل الاندفاع وراء تمام التشبيه، ولعل شوقى فى بيته أو رد ضربا من جيد التشبيه الذى قام على إيراده أكبر عدد ممكن من التشبيهات فى بيت واحد مراعيا فى ذلك صحة التقسيم والتفصيل، مع الظفر بأسس التماثل والإجابة التى عض عليها بنواجذه عض البصير بعطائها ليحقق بذلك رفعة إيقاعية خاصة لعب فيها الوزن المشوق للمتقارب دوراً رائعا، هذا وقد يقيم شوقى جدلية إيقاعية قائمة على استعمال التشبيه مقرونا بالازدواج أو بالمشاكلة على شاكلة أقواله :

كالرسل عزماً، والملائك رحمة ... والأسد بأساً، والغيوث نوالا[٢]
كأنك للموت موت أتيح ... فلم ير وجهك إلا هرب[٣]
إلى البيت الحرام بك اتجهنا ... ومصر وحقها البيت الحرام[٤]
هذا أديبك يحتفى بوسامه ... وبيانه بالمشرقين وسام[٥]
لولم تقم دينا لقامت وحدها ... دينا تضئ بنوره الآناء[١]

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص١٩٤، ١٩٥.
[٢] - الديوان - جـ١ - ص٤٩٤.
[٣] - الديوان - جـ١ - ص٥٢٩.
[٤] - الديوان - جـ١ - ص٥٩٩.
[٥] - الديوان - جـ١ - ص٤٢٢.

إن فى وضوح الأركان وروعة الأداء وحبكة الترتيب وانسيابية التوقيع ما يدفع إلى الجزم بمدى فنية هذا الرجل فى تجميل صياغته، وقد توفرت لشوقى قدرة خاصة على صياغة التشبيه الصياغة الحقيقة به كبنية بيانية لها دورها فى التصوير، كما كانت له قدرة على مزج التشبيه مزجاً صادقاً بكل من انفعاله وإيقاعه ليخرجه بعيداً عن المحاكاه التامة ولينحى به جهة الإمتاع المتغيا من قبله وهذا عين ما فعله فى مزجه إياه بالازدواج مثلا فى قوله على الكامل:

وكأن أيام الشباب ربوعه
وكأن أحلام الكعاب بيوته

وكأن أثداء النواهد تينه
وكأن أقراط الولائد توته[1]

لقد أنشأ شوقى عبر بنيتى التشبيه والازدواج توازنا صوتيا جميلا عبر التلاقح التقفوى والمورفولوجى الذى أداره بين مفردات شطرى البيتين كليهما ومجمل القول أن شوقى قد استعمل التشبيه ببراعة، واستطاع أن يلونه بعاطفته، ويمزجه بانفعاله ليوقعه لحنا مطربا، وإيقاعاً فاعلا، ولم يترك نوعاً من أنواعه إنما استعمل جميع أنواعه استعمالاً واعيا، وجدد فى ذلك أيما تجديد بل وأضاف إليه إضافات"تشهد ببراعة شوقى فى حرفته التى تمرس بها، وأغرم باكتشاف إمكانات تقنياتها وأساليبها البلاغية، وعلى رأسها الاستطراف الذى استغله فى صياغة تنويعات مبتكرة تنتسب إليه وحده"[3]

ثانيا: الاستعارة

إن ارتباط الإيقاع بالشعر هو ارتباط مصيرى ملازم بحيث لا ينفك أحدهما عن الآخر، والاستعارة ركن اساسى فى كل شعر جميل وذلك لأنها "تتجه إلى التأثير فى الحساسية عن طريق الخيال"[4] وإذا قلنا إن الإيقاع هو "الروح الذى يضفى على الكلمات

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٥٤٣.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٦٦.
[3] – استعادة الماضى – دراسات فى شعر النهضة – د/جابر عصفور – طبعة هـ ع ك ٢٠٠١م – ص٤١٦
[4] – بلاغة الخطاب وعلم النص – د/ صلاح فضل – ص١٦٠.

حياة فوق حياتها"[1] فإننا نقول أيضا إن الاستعاره تتميز بأنها"تلغى الحدود – وتدمج الأشياء – حتى المتنافرة – فى وحدة"[2] وتأثير النص إنما ينبع من تلاحم الإيقاع مع العناصر الشعرية الأخرى، لذا فإن الإيقاع والصورة عامة يتبادلان التأثير والتأثر، بل إنهما يجريان معا فى حلبة الشعر كما عبرت إليزابيث درو[3] وإن الصور الاستعارية "تخلق من التشخيص عالمها الخاص، عالم الألفة بين الموجودات فى هذا الكون، إذ تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه، فإذا كل شئ ينطق ويعى ذاته ويتحرك، يتجلى جوهر التشخيص فى إضفاء السمات البشرية وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات فى هذه الحياة وبقدر تفنن الشاعر فى بث الحياة الإنسانية وإلحاق الأعضاء والأفكار والأفعال والصفات بالجمادات أو الكائنات الحسية غير العاقلة، تكمن فنية التشخيص ونجاحه وحركيته، وتكون الأعضاء والأفكار والأفعال والسمات الإنسانية قرائن للصورة الاستعارية دلائل على انتمائها إلى عالمين، أو لهما عالم الإنسان وكل ما فيه، والآخر عالم الموجودات التى تحيط بالإنسان وتلازمه، ويكون دور الاستعارة التشخيصية صهر هذين العالمين وخلق عالم جديد ينتمى إليهما، ولكنه شئ آخر غيرهما، وبقدر طرافة هذا العالم الجديد يكون تأثير الاستعارة وفاعليتها"[4]

إن شوقى كان يلهب أحاسيسنا معه يستبد به الألم فيسمعنا الأنين مصورًا، ويرينا إياه متحركا بعد أن يخلص إلى خويصة نفسه منغما تعابيره بنغم انفعاله، ومجللا عاطفته بأسى توقيعه على شاكلة قوله ناعيا الخلافة الإسلامية التى ألغيت للأبد فانتثر بإلغائها عقد المسلمين للآن فما كان منه إلا أن يقول فى ذلك:

عـــادت أغانى العرس رجع نـــواح	ونعيــــت بين معالم الأفـــراح
كفنـــــت فى ليل الزفـــاف بثوبه	ودفنـــت عند تبلـج الإصبــاح
شـــيعت من هلع بعبرة ضاحـــك	فى كل ناحية وســكرة صـــاح
ضجـــت عليك مآذن، ومنـــابر	وبكت عليك ممـــالك ونـــواح
الهنـــد والهــــــة، ومصر حزينة	تبكى عليك بمـــدمع سحـــاح
والشام تســـأل والعراق وفارس	أمحـــا من الأرض الخـــلافة

---

[1] – معجم المصطلحات العربية فى النقد والادب – ص٤٢.
[2] – الصورة الفنية فى النقد الشعرى – د/ عبد القادر الرباعى – ص٩٦
[3] – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ص٦٠
[4] – الصور الاستعارية فى الشعر العربى الحديث – د/ وجدان الصايغ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت– ط١ – ٢٠٠٣م – ص٣٧.

وأتـــت لك الجمْع الجلائل قائمــا	فقعــدن فيه مقاعد الأنـــواح
يا للرجـــال لحــرة مــوءودة	قتلت بغير جريرة وجنـــاح
إن الذين أست جراحــك حربهم	قتلتك سـلمهم بغير جـــراح
هتكــوا بأيـــديهم ملاءة فخرهم	موشـــية بمواهب الفتـــاح
نزعوا عن الأعنـــاق خير قــلادة	ونضوا عن الأعطاف خير وشاح
حســب أتـى طول الليــال دونه	قد طاح بين عشـية وصبـــاح
وعلاقة فصـــمت عرى أسبابهــا	كانت أبــر علائـــق الأرواح
جمعــت على البر الحضــور وربما	جمعت عليــه سرائـــر النزاح
نظمت صفوف المسلمين وخطوهم	فى كل غــدوة جمعـــة ورواح
بكت الصــلاة وتلك فتـــنة عابث	باشــرع عربيــد القضاء وقاح[١]

لقد استغل شوقى الطاقة الإيحائية للاستعارات المتواترة فى الأبيات استغلالا حسنا إذ أقام من ورائها جدلية فاعلة بين مفردات الإبداع إذ ساق تعبيره مجللا بعاطفة حزينة يعضدها وزن ممتد – رحب الصدر – ممتد التفاعيل، منبسط الأسباب والأوتاد وهو وزن الكامل، مستمدا لها من المثريات الإيقاعية التصريع بين (نواح – والأفراح) والتجنيس بين (محا – ماح) (علاقة – علائق) والطباق بين كل من (نواح – والأفراح) (ليل – والإصباح) (أست – وجراحك) (عشية – وصباح) (غدوة – ورواح) كما استل من التوازن سهم إمتاع فى بيته الرابع ←

ضجـــت عليك مآذن ومنـابر
وبكت عليك ممـــالك ونـواح

والحادى عشر ←

نزعوا عن الأعناق خير قـلادة
ونضوا عن الأعطاف خير وشاح

ناهيك عن تقسيم الصدر فى بيته الخامس والسادس، بل والاستعانة بزمرة من الأصوات الدالة الموحية كصوت العين الذى تكرر فى ثلاثة وثلاثين موضعا باحتكاكيته وجهره الفاعلين بل ودلالته على الخلود والفراغ الممض، وكذا صوت الحاء الذى تكرر فى الداخل إحدى عشرة مرة فى مقابل ست عشرة مرة فى موطن الروى الجارح باحتكاكيته المهموسة التى تعبر عن صدى الأسى فى الذات المشروخة التى اعتصرها الألم وأمضها الرهق النفسى، أما صوت الكاف والفاء فقد تكررا فى ستة وثلاثين موضعا بالتساوى وهما صوتان مهموسان يعملان فى النفس ما يكدها عبر انفجارية الأول واحتكاكية الأخير، أضف إلى كل

---

[١] – الديوان – جـ١ – ص٣٢٨، ٣٢٩.

ذلك وقع بناه الاستعارية التى تساوقت ومقروعاته التنغيمية فى نظام تكاملى تآلفى يومئ بكيفيات وجدان مجروح لحظة الإبداع، ويجسد حالة من الانفعال النفسى الخاص التى جمع شوقى لها صوره البصرية من ليل مظلم، ونهار مضئ، وجروح دامية، وأخرى سمعية كان لها وضوح الشمس من رجع النواح المؤلم والمتكرر فى صدور المآتم والهلع والبكاء المستمر والضجيج فى مقابل صوت الفرح الموءود ناهيك عن فعل صورة الكفن والدفن والتشييع وما تشيع هذه الملامح الجنائزية من أسى فى النفس وحرقة فى الشاعر، ناهيك عن صورة الحركة الخفية التى تمثل معظمها فى اتجاه نفسى، ولقد جاءت قافيته صوراً إيقاعية صوتية وبصرية فى آن واحد فأثارت العين والأذن وشحذت الذهن لأنها استدعيت من لدن ذات شاعرة، بفرضية الإبداع الرامى إلى غايات تواصلية إفهامية، ومن هنا جاءت استعاراته رحبة الأداء، رائعة الوقع وذلك لأن"طبيعة الاستعارة تتأبى على الحدود الضيقة لأنها أكثر غنى، وأكثر عمقا مما وجدها عليه القدماء، وإنها نشاط خيالى ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة، ووفق نظام منسجم يحقق انسجام الرؤيا الفنية للشاعر، ويخلق معنى جديداً نابعاً من تناغم الدلالات المختلفة وتآلفها وتفاعلها مع معطيات السياق الشعرى الذى يفرز بدوره ارتباطات مختلفة وتنظم التشكيل الاستعارى وتمنحه إيقاعه الخاص"[١]

وشوقى عندما يريد أن ينغم استعاراته فإنما يستعين لها بزمرة من مثريات الإيقاع كالطباق والمقابلة والتكرار والتجنيس على شاكلة قوله على الخفيف:

واتخذت الأنوار حجبا فلم تبـ... صرك أرض ولا رأتك سماء

أنت ما أظهر الوجود وما أخـ... فى وأنت الإظهار والإخفاء[٢]

لقد انجلت صور شوقى هنا عن إيقاع متميز يعتمد النفى مرتكزا دلاليا فى البيت الأول إذ ينفى به الإبصار عن الأرض والرؤية عن السماء، ثم يسند فى بيته الثانى الإظهار والإخفاء كليهما للوجود متخذا من المقابلة بين الأفعال والطباق بين مصادرها مرتكزا دلاليا صوتيا فاعلا وهذا نوع من التداخل والتفاعل فى العلاقات الاستعارية التى دفع إصرار شوقى على إكمال أطرافها إلى مجيئها فى منطقة التداخل القائم على التدوير

---

١ - الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ ابتسام حمدان – ص٢٥٣.

٢ - الديوان – جـ١ – ص١٨١.

مما أضفى على البيتين شيئا من التلاحم الإيقاعى اللاهث وراء تمام دلالات الاستعارة، ولقد أدار شوقى استعاراته فى البيتين السابقين إدارة الواعى بحركتها الفكرية وحركتها النفسية وتقاطعهما مع الحركة اللغوية ليكون المنتج من كل ذلك تجاوبًا إيقاعيًا قائمًا على تفاعل كل هذه الجوانب وتناغمها مع بعضها البعض، على أن شوقى عندما يريد أن يرتفع بالإيقاع القائم على الاستعارة إنما كان يلجأ أحيانا إلى الفاصلة المسجوعة التى تنشئ نغما إيقاعيا متلاقحا يسكر الأذن ويلهب الخيال على شاكلة قوله على المتدارك الراقص:

يستهوى الورق تــأوهــه	ويذيب الصخـر تنهده
ويناجى النجم ويتعبـه	ويقيم الليـل ويقعـده
وهممت بجيدك أشركه	فأبى واستكبر أصيده
وهززت قوامك أعطفه	فنبا وتمنـع أملـــــده
ســـبب لرضاك أمهـده	ما بال الخصر يعقـده[1]

إن للهاء المضمومة بهمسها واحتكاكها الرهيف لفعلاً فى الأذن ساحرا، ناهيك عن إيقاعية التعامد وما يصنعه تلاقحها مع الروى الخاتم من نغم خاص يتوغل فى نسيج الصور الاستعارية التى لم يخل منها بيت، ولم يند عنها تعبير حتى إن العمل كله ليبدو مفعما بالحياة، إن إيقاع شوقى هنا خضع لمرونة الاستعارة، والاستعارة خضعت فى مرونتها لانسيابية جسد الفتاة موضع الحديث تلك التى يستهوى تأوهها الوَرَق، ويذيب تنهدها الصخر تلك التى تناجى النجم وتتعبه وتقيم الليل وتقعده، ذات الجيد الأبى، والقوام المتمنع والخصر الذى يعقد كل سبب لوصل وقربى، إن إبداع شوقى الاستعارى هنا إبداع منغم يقوم على بساطة الاستعارة وتجاوبها مع إيقاعية التعبير فى ثوب من بحر راقص خفيف مفعم بالحركة والحياة، هذا وقد يقيم شوقى استعاراته على لون من الازدواج المتوازن صوتا ومقداراً على شاكلة أقواله:

السر يحرسه – والــــذكر يؤنسه	والشــــهب حوليه بالمرصاد للجان[2]
عنت لنا أصلا – تغرى بنا أســـلا	مهزوزة شـــكلا – مشروعة تيها[3]
فرأيت صفوى جهرة – وأخذت أنســـى يقظة – ومنــــاي لبــــت حضرا[4]	
الليل ينهضنى - من حيث يقعدنى	والنجم يملأ لى – والفكر صهبائى[1]

---

[1] – الديوان – جـــ٢ – ص١١٢، ١١٣.
[2] – الشوقيات المجهولة – جـــ١ – ص١٠٠
[3] – الديوان – جـــ٢ – ص١٦٣
[4] – الديوان – جـــ١ – ص١٨٦

لقد صنع التوازن هنا للاستعارات الممتدة فى كل بيت بعداً ثالثا يقوم على تنغيم الخيال وإخراجه فى شكل إيقاعى يرمى من ورائه إلى استلاب الإمتاع، وبث روح الحياة فى التعبير، وهذا عين ما فعله شوقى فى بعض روائعه التى دمج فيها الوجدان بالإيقاع بالتصوير، مركزا على عطاء الاستعارة الفنى تحديداً ونلمح ذلك من خلال استبانة عطاء مستهل رائعته "أندلسية" التى يقول فيها:

يا نائح الطلــــح أشباه عــوادينــا	نشتتجى لواديك أم نأسى لوادينــا
ماذا تقــص علينــا غيـر أن يــدا	قصت جناحك جالت فى حواشينا
رمى بنا البيـــن أيكا غير سامــرنا	أخا الغـريب وظـــلا غير نادينــا
كل رمتــه النوى، ريش الفراق لنـا	سهما، وسل عليك البين ســكينـا
إذا دعا الشـــوق لم نبرح بمنصـدع	من الجنــــاحيــن عى لا يلبينــا
فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنـا	إن المصـــائب يجمعــن المصابينـا
لم تأل ماءك تحنا نـــاولا ظمـــأ	ولا ادكاراً، ولا شـــجوا أفانينـــا
تجـــرمن فنن، ســـاقا إلى فنـــن	وتسحب الذيل تـرتاد المؤاســينـا
أساة جسمك شتى حين تطلبهــم	فمن لروحك بالنطس المداوينـا [٢]

إن تدفق وجدان شوقى فى هذه القصيدة يعد انعكاسا حقيقيا لفورة إحساس صادق، ونفس أرقها الوجد، وأمضتها تباريح الزمن، فأخذت تسوق ما لديها وجدانا لم يعطله شئ ولم يحل دون تدفقه حائل، بل تدفقت تعابيره الفنية نقلا لما يعتمل بنفسه هو، والرائع أن هذا الوجدان الصادق قد انطلق معبرا عن نفسه فى بحر له رحابة صدر تسع كل آلام النفس الإنسانية، وله انسايبية إيقاعية تتواءم والأنين الصادق، إذ للبسيط وزنا رهافة تتغياها الذات المرهفة، وتتخذها النفس الشاعرة مساقا للتعبير، كما أنه اتسع لهذا الكم الاستعـارى الهائل الذى لون به شوقى لوحته فلم يخل منه بيت معضدا إياه بكم هائل من المثريات الإيقاعية كالتكرار الواقع بين (واديك – وادينا) (غير – غير) (فنن- فنن) والجنا س الواقع بين (تقص – قصت) (المصائب – المصابينا) والطباق الواقع بين (فرقنا – يجمعنا) (ماءك – ظمأ) (جسمك – روحك) واللوحة مجملة تنطق بما فى نفس شوقى من احاسيس صادقة انتقى لها إيقاعاً هامساً يتماهى وانسيابية الاستعارات، ويتسع لجمال وقعها وصدق ما بها من إحساس، والإيقاع ،لا شك، يتوغل فى بناء الصورة الاستعارية ويتخلل مفاصلها إنه العنصر الفاعل الذى يهبها صوته وموسيقاه وترائه

---

[١] – الديوان – جـ٢ – ص٩٤

[٢] – الديوان – جـ١ – ص١٤٧.

الضارب فى جذور الإنسان وفطرته، ويضئ الإيقاع المعانى والمشاعر فى نسيج الصورة الاستعارية، فتبدو أكثر وضوحا وإشراقا وقوة تأثير"[1]

ثالثا: الكناية

الكناية جريا على تحديد الإمام عبد القاهر لها هى: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[2]

وشوقى كان شاعر الخيال الأول – بدون منازع – فى العصر الحديث فقد بلغ خياله درجة من الثراء لم يصل إليها شاعر قبله ولا شاعر جايله لذا انعقدت له قدرة خاصة على ربط صوره عامة، وتكنياته بوجه خاص بعلاقات إيقاعية ثرية تسفر عن موجات مستمرة، وحركات دائبة تتماهى ووجدانه الخاص، وتحركات نفسه الدائمة، ليكون منتوج كل ذلك بناءً كليا متماسكا ينتظمه إيقاع حى نابض، وشوقى عندما يريد أن يكنى فإنما يحشد لتكنياته زمرة من مثريات الإيقاع كقوله على الكامل مستعملا التوازن القائم على المقابلة الدلالية:

لهفى عليهم ساكنودور الثرى　　　　من بعد سكنى السمع والأبصار[3]

فقاسم أمين كان ملء السمع والبصر بفعل دعوته لتحرير المراة ثم يجد نفسه بين عشية وضحاها رهين حفرة لا نهوض لساكنيها، لينتزع من شوقى تلك الصرخة الموجعة فى شكل كنائى رائع يعضده توازن التقابل، ويثريه إيقاع هامس رتيب، وعلى ذات الشاكلة قوله مستعملا التطابق:

فلجبريـــل جيئة ورواح　　　　وهبوط إلى الثرى وارتقـاء[4]

شكل التوازن القائم على الطباق هنا وجها من أو جه إثراء التصويروالإيقاع معا متناغما مع تنوع تفاعيل الخفيف، وانسيابية أجزائها مستعملا (الجيئة والرواح) (الهبوط

---

[1] – الصور الستعارية فى الشعر العربى الحديث – د/وجدان الصايغ – ص٢٦٣.

[2] – دلائل الإعجاز – الإمام عبدالقاهر – ص٦٠ – ط دار المعرفة – بيروت – تعليق/محمد رشيد رضا.

[3] – الديوان – جـ٢ – ص٤٦٨.

[4] – الديوان – جـ١ – ص١٨٥.

والارتقاء) فى إيصال ما يتغيا من تكنية، وشوقى عندما يريد ان ينغم تكنية فكثيرا ما كان يلجأ للازدواج على شاكلة قوله:

فى كل سهل أنة ومنـاحة
وبكل حزن رنة وعويـل[1]

فهو هنا يكنى عن حزن أصاب كل مكان على موت هذين الطيارين التركيين اللذين ماتا اثناء أول رحلة لهما إلى مصر لذا اراد ان يحشد لهذه التكنية كما من البنى الرامزة للحزن فاستل لها التوازن القائم على الازدواج بين الألفاظ فى (كل – بكل) (سهل – حزن) (انة – رنة) ناهيك عن التلاقح الدلالى القائم بين كل من (مناحة – عويل) وشوقى كان قد سلف له ان ساق فى نفس القصيدة تكنية رائعة عن اللائذ بالسماء هربا من الموت وهو ملاقيه لا مراء فقال:

سر فى الهواء ولذ بناصية السها — الموت لا يخفى عليه سبيل
واركب جناح النسر لا يعصمك من — نسر يرفرف فيه عزرائيل[2]

فأن يسير المرء فى الهواء، وأن يلوذ بناصية السها وأن يركب جناح النسر كلها كنايات عن رغبة دفينة فى الفرار من القضاء الذى هو آت لا مفر منه وحادث لا شك فيه، وهو قد يربط التكنية بلون بديعى كالتجنيس على شاكلة قوله:

قل للسماء تغض من أقمارها — تحت التراب أحاسن الأقمار[3]

فقد كنى عن أهمية عدم ادعاء السماء الجمال والتباهى بأقمارها التى تضئ بفعل جسم مضئ آخر فى السماء، وذلك لأن بالأرض، وتحت ثراها تحديدا من هو أكثر منها جمالا، ذاك الذى يستمد نوره من كريم فعاله وروائع خصاله وهو قاسم أمين، أما تجنيس المقدارين (أقمارها – الأقمار) بوقعيهما فى نهايتى الشطرين فقد لعب دورا بارزا فى إثراء الدلالة، فهناك أقمار فى مقابل أقمار، حقيقة فى مقابل خيال، إلا أن إحداهما تكنية عن واقع وإحداهما تكنية عن متخيل، وعلى المسارين فالجمال متحقق، والروعة كائنة، أما صديقه (حسين بك أنور) فإنما يكنى عن خفة روحه ورهافة حسه مستعملا التجنيس على وزن المتقارب قائلا:

---

١ - الديوان – جـ٢ – ص٥٠٦.
٢ - الديوان – جـ٢ – ص٥٠٣.
٣ - الديوان – جـ٢ – ص٤٦٩.

لئن ناء من سمن جسمــه   فما عرفت روحه ما السمن[1]

وكذا استعماله إياه على وزن الكامل فى رثائه (عمر بك لطفى) قائلا:

ما زلت فى حمد الفراش وذمه   حتى لقيت به الفراش الأوثرا[2]

فكنى بالفراش عن القبر مستعملا الجناس مثريا إيقاعيا له احترامه وله أثره والتكنية عندما ترتبط بلون بديعى يقوم على التواتر الصوتى أو الترديد الكلمى أو التجنيس الحرفى فإنما تكتسب بذلك حيوية وإثارة ينتظمها الشكل الإيقاعى فى بنية عامة منسجمة تنتظم التخييل والتوقيع والتعبير مجمله فى شكل جيد البناء، متين الحبك، ولك أن تتأمل تكنيته الرائعة عن زينب التركية التى نزلت لساحة القتال الدائر بين الترك واليونان حين يقول:

ومارا عنى إلا لــواء مخضب   هنالك يحميه بنان مخضب[3]

فاللواء المخضب كناية عن علم بنى عثمان الأحمر، والبنان المخضب كناية عن بنـان أنثـوى رقيق مخضب بالحناء، وبين المشهدين لا يمتلك شوقى إلا أن يراع إعجابا بالمشهد وتعجبا من مديرته، لذا لم يكن له سوى أن يجمل خواتيم أشطار الطويل بتكنيـة مجانسـة المقـادير موقعة الكلمات وشوقى قد يجمع فى تكنياته مجملة العديد من المتناقضات وهذا كان يكثر فى المسرح فقد يكنى فى المشهد الواحد عن الفرح وعن الحزن، عـن الشجاعة وعـن الجبن، عن الجرأة وعن الإحجام، عن الكرم وعن البخل، ولك أن تتأمل عطاء التكنيـة بهـذا المشـهد من مسرحية مجنون ليلى:

"ليلى"

أيا ابن ذريح لقينا الغمام

"هند"

وطافت بنا نفحات النبى

"عبلة – هامسة إلى سعد"

من ابن ذريح؟؟

"سعد"

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص٥٥٣.

[2] – الديوان – جـ٢ – ص٤٥٥.

[3] – الديوان – جـ١ – ص٢٨٥.

فتى ذكره ... على مشرق الشمس والمغرب

رضيع الحسين عليه السلام ... وترب الحسين من المكتـب

"عبلة – إلى بشر ومشيرة إلى ابن ذريح"

أتسمع بشر، رضيع الحسين ... فديت الرضيعين والمرضعة

وأنت إذا ما ذكرنا الحسين ... تصاممت!!

"بشر – هامسا ومتلفتا كأنما يخشى أن يسمعه أحد"

لا جاهلا موضعة

ولكن أخاف امرأ أن يـرى ... علي التشيع أو يسمـعة

أحب الحسين ولكنمـا ... لسانى عليه وقلبى معـة

حبست لسانى عن مدحـه ... حذار أمية أن تقطعـة

إذا الفتنة اضطرمت فى البلاد ... ورمت النجـاة فكن إمعة[1]

شوقى حمل الأبيات من الكنايات ما ينم عن براعته فى وصف أحوال الشخصيات وإلمامه بالوضع السياسى آنذاك فوجدنا كناياته تعلو فى موضع الترحيب المتمثل فى تكنية كل من ليلى وهند عن لقيا ابن ذريح بلقيا الغمام وطواف نفحات النبى وكذلك فى التكنية عن شهرته التى طافت المشرق والمغرب، ثم وجدنا الكنايات تهبط لتصل لدرجة الهمس فى الحديث الدائر بين عبلة وبشر خوف أن يرميا بالتشيع لآل البيت وبخاصة مع ذكر اسم الحسين الذى وشى به شوقى المشهد فذكره خمس مرات، توازن الأوليان منهما مع تمام التفعيلة الثانية لبحر المتقارب (رضيع الحسين * وترب الحسين) بينما تعامدت الأخريان مستقلتين بخاتمتى التفعيلة الرابعة

رضيع الحسين

ذكرنا الحسين

على حين جاءت الأخيرة منفردة (أحب الحسين) لتكون تمهيداً لتكنيتين متقابلتين (لسانى عليه – وقلبى معه) ثم يكنى بحبس اللسان عن جبنه الملازم، وبالتبعية عن الخوف، ولعل لحظات الصمت بين أبطال المشهد، وعبارات الربط التى يمهد بها شوقى لجوالتخاطب كان لهما دور بارز فى جلاء التكنيات وخفائها، كما أن لوزن

---

[1] – المسرحيات – ص١١٢.

المتقارب بسعة صدره للتلوين الصوتى جهراً وهمساً – دوراً بارزا فى أن يتخذ المشهد هذا المنحنى الكنائى الموقع بروعة.

وشوقى فى مسرحيتيه الاجتماعيتين كان يدير تكنياته فى أوزان خفيفة راقصة ومعظمها مجزوء، ناهيك عن روح الدعابة التى كان يكسى بها كناياته لتخرج فى محفل مبهج، فتأمل حديث الست هدى عن زوجها الفقيه (الشيخ عبد الصمد) إذ تكنى عن عفته على الرمل قائلة:

رحمة الله عليه لم يكن	فمه يـــذكـــر "أبعـــاديتى"
وإذا ما جاءنى أو جئته	لم يقلب عينه فى "صيغتى"

وتكنى عن بخله على المجتث قائلة:

لكنـــه منذ كنـــا	ما حل عقدة كيســه
يفضل الأكل من غـــــير ماله وفلوســـه	

وتكنى عن سعة بطنه على الوافر قائلة:

كأن الأزهر المعمور بيتى	هناك "جراية" وهنا "جرايه"

وتكنى عن كثرة ولده على مجزوء الرمل قائلة:

خلف الشيخ من الأولاد ما يملأ حاره !..........

قسمت ثروته فيهم فنال الطفل باره !.........[١]

وكان شوقى يمهد للمشهد تمهيدا يرصف به لما يتواتر من تكنيات على سبيل تكنيته عن تواضع منزل البخيلة فى تمهيده قائلا:

(فى منزل السيدة نظيفة)

(حجرة بها دكة عليها شلتة ومخدات ثلاث – السيدة نظيفة)

(تلبس جلبية من الشاش الأبيض – ومتعصبة بمنديل)

(وفى رجلها القبقاب) – ثم يلج للمشهد عبر حديثها لذاتها

نظيفة: (تتكلم وحدها)

منزلى حولـى نظيف	وأنا الست نظيفـــه
وبلاطى ذاك أنقـى	بكثير من صحيفـه
كل ما كلفنى مـــا	ء وصـــابون وليفه

---

[١] – المسرحيات – ص٦٧٧.

لا بساط، لا كليـــم لا حرير لا قطيفـــه
غير هذى الخشبـــات الخيزرانــات الخفيفـــه
ليس بيتى كبيوت النـــــاس أحمـــالا كثيفـــه
أنا بيتى فى الهواء الطلـــــق والشمس اللطيفـــه[١]

لقد أدار شوقى هذا المشهد فى قالب مجزوء الرمل بخفته، وطلاوة نظمه مكنيا عن البخل بالوصف التفصيلى لمفردات منزل تلك المرأة التى وافقت صفتها اسمها إذا أضحت بفعل البخل نظيفة من كل قيمة ولقد لجأ شوقى فى التقفية المحتضنة لتمام التكنية إلى لون من التوازى الاشتقاقى الجميل الذى يصنع عمودية إيقاعية لها جميل وقعها، ولعل لجوء شوقى إلى التدوير فى أكثر من نصف الأبيات، إنما يرجع فى الأساس إلى انسيابية تفاعيل مجزوء الرمل وتساوقها مع خفة التعبير، وبساطة التراكيب الكنائية.

وأخيرا نخلص إلى أن الصورة الشعرية تعد"هى الوسيط الأساسى الذى يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها، مانحا إياها المعنى والنظام اللذين تفتقر إليهما فى مراحلها الأولى. ولما كانت الصورة وسيلة للكشف فإن منهجها فى ذلك هو مقارنة المجهول بالمعروف، والانتقال من عالم النفس إلى عالم الطبيعة، أو تشكيل عالم النفس عن طريق إعادة تشكيل عالم الطبيعة، واللغة هى الوسيلة التى لا يملك الشاعر إلا هى لتحقيق ذلك خصوصا حين يخلق بها ومنها علاقات جديدة عن طريق المقارنة أو المناسبة أو مناقلة الدلالة. قد يضع شيئا إلى جانب آخر كما فى التشبيه، أو يضع شيئا محل آخر كما فى الاستعارة، أو يناقل الكلمات كما فى المجاز المرسل، أو يستخدم اللازم بدل الملزوم مع إشارته إليه كما فى الكناية، هذه العلاقات الجديدة تستهدف شيئا أساسيا هى اكتشاف شئ بمعونة آخر، ومعرفة غير المعروف عن طريق ما هو معروف، والمكتشف هو العالم الداخلى للفنان بكل ما فيه من توتر واضطراب، أو العالم الخارجى الذى يراه الشاعر من منظوره الذاتى الذى يجعل منه عالما للرؤية أو تجسيدا للرؤيا"[٢]

وعلى هذا يمكن الجزم بأن"ارتفاع الحركة الإيقاعية للصور داخل العمل الفنى مرتبط ارتباطا وثيقا بالموقف الوجدانى للشاعر، وما الشعر إلا نتيجة لحاجة الفنان إلى

---

[١] - المسرحيات – ص٧٥٧.
[٢] - استعادة الماضى – دراسات فى شعر النهضة – د/جابر عصفور – طبعة هـ ع ك ٢٠٠١م – ص٤٢٤، ٤٢٥.

خلق علاقات إيقاعية منسجمة مع ذاته ووجدانه، إنه محاولة من الشاعر لتقويم نظام العلاقات القائمة حوله من خلال الخلق الفنى الذى يؤكد معه عمل متكامل يتصف بالحيوية والنمو، وهذا لن يتم عن طريق علاقات التشابه والتطابق المادى، أو التناسب المنطقى بين المسموعات والمفهومات، وعن طريق المشاكلة فى الهيئة والشكل، وإنما يتم ذلك بربط أجزاء الصورة الكلية فيما بينهما بعلاقات عضوية حية نابعة من وحدة الشعور المسيطر على التجربة الوجدانية وتنبثق من الخيال الشعرى الذى يتوق إلى خلق التآلف والانسجام والتلاؤم ومن هنا فإن الصورة الشعرية ليست لوحة أو مشهداً مفروضا على المتلقى تشل خياله بما تمليه من أحداث وأصوات وأشكال، وإنما هى مشاركة وجدانية تفتح أمام المتلقى آفاق التجربة بفضل نظامها الإيقاعى النفسى الخاص، وبما تخلقه من أصداء متجاوبة شكلية كانت أو دلالية، فتنشط خيال المتلقى، بما تنشره من إيحاءات واسعة يتردد صداها فى كل جزء من أجزاء العمل الفنى"[1]

٧ - التزامن بين الوزن والعاطفة والخيال وأثر ذلك فى التلوين الإيقاعى

إن للخلق الشعرى مراحل تتبعها النقاد قديماً[2] وحديثا وهى فى مجملها عملية جد دقيقة لا يفهمها إلا من عاناها متبتلا فى محراب الشعر، باحثا من ورائه عن المعنى الملفت واللفظ الآسر والصورة الخالدة وعملية الخلق تلك إنما هى مخاض توازن ينشأ بين "ثلاث عناصر أدائية. أولا: الحس الشعرى أو النغم الداخلى. ثانيا: حركة السياق الموضوعى للمعانى. ثالثا: البناء الموسيقى المؤتلف فى انسجام نسقى، وتنصب العملية الشعرية أساساً على محاولة إيجاد نوع من التناسب أو على محاولة خلق النسب بين الحس الشعرى وبين حركة السياق المعنوى للموضوع، وتظهر فى غضون هذه المحاولة كل شيات الانسجام الأسلوبى التى تغطى العمل الفنى – تظهر هذه الشيات بنفس الطريقة التى

---

[1] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى – د/ابتسام حمدان – ص٢٦٠.

[2] – انظر – عيار الشعر – ابن طباطبا – الحاجرى وزغلول ص٦٢٥– وانظر تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى – د/ محمد زغلول سلام – ص١٣٥

يظهر بها الانسجام فى الموسيقى نتيجة التناسب بين السياق المعنوى وبين اللحن، او تظهر كأى نوع من التناسب بين الأجزاء فيما بين بعضها البعض وبين الأجزاء والكل الشامل"[١] فالتجربة معايشة تنشأ عنها فكرة تولد عاطفة، يحدث بينهما صراع يمثل توازنا بين العاطفة والعقل، وهذا التوازن هو أصل الوزن، الذى لابد له من انفعال يصب فيه،

فالفكرة عندما تطرأ إنما تطرأ مصاحبة لنوع من الحس الشعرى أو النغم الداخلى وهذا النغم الداخلى إنما هو وليد العاطفة، وعنهما معا تنشأ الدندنة الأولى التى تجر إليها مثيلاتها وصولا إلى النغم المنشود، والذى يسعى جاهداً إلى وضع نفسه فى مؤديات معنوية تبرز محتويات المضمون الذى يسعى إليه الشاعر فتتكتل فى شكل قوالب هى الأوزان التى عن انسجام جزئياتها ينشأ الإيقاع العام للعمل وثمة فرق بين الوزن والإيقاع، ولكن ما نريد أن نقوله هو أن التزامن بين الفكرة والعاطفة والوزن والخيال إنما هو من أجل خدمة الإيقاع الناشئ عن الحركة النفسية الإيقاعية.

والشعر لا يتصل بالجانب العاطفى أو العقلى فى طبيعتنا فقط، ولكنه يتصل كذلك بالجانب الحسى، فأفكار الشاعر، وعواطفه يجب أن توضع فى إطار من العالم الخارجى، يجب أن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة والصور الحسية، كما هو معروف عند النقاد والبلاغيين، تجعل حصول الأفكار فى ذهن السامع أكثر سهولة ومتعة"[٢]

ولكى يكتب الخلود للعمل الفنى فلابد أن يرتبط فيه الوزن بالفكرة المعبر عنها ولابد أن تكون عاطفة الشاعر حينئذ عاطفة سامية رفيعة، وأن يكون خياله خصبا، والأهم من كل ذلك أن يتماوج كل ذلك تبعا لحركة نفسية إيقاعية تتزامن فيها كل هذه العناصر وصولا للهدف الأسمى وهو امتلاك نفس المتلقى امتلاكا فنيا تاماً وعلى شاكلة ذلك قول شوقى فى رائعته وفريدة شعره "تلاميذ المدرسة ومصاير الأيام"

وخدش ظفر الزمـــان الوجو	ه وغيض من بشـــرها المعجب
وغال الحداثة شرخ الشبـــا	ب ولوشيت المـرد فى الشـــيب
ســرى الشيب متئدا فى الرءو	س سرى النار فى الموضع المعشب
حريق أحـــاط بخيط الحيـــا	ة تعجبت كيف عليـــهم غبى
ومن تظهــر النـــار فى داره	وفى زرعــــه منهـــم يرعب

---

١ - الأسس المعنوية للأدب - د/ عبد الفتاح الديدى - ص٩٤.

٢ - الأسس الجمالية فى النقد العربى - د/ عز الدين إسماعيل - ص٣٠١، ٣٠٢.

قد انصرفوا بعد علم الكتا ... ب لباب من العلـم لم يكتب
حياة يغامـر فيها امرؤ ... تسلح بالناب والمخلب
وصار إلى الفاقة ابن الغنى ... ولاقى الغنى ولد المترب
وقد ذهب الممتلى صحة ... وصح السقيم فلم يذهب
وكم منجب فى تلقى الدرو ... س تلقى الحياة فلم ينجب
وغاب الرفاق كأن لم يكن ... بهم لك عهد ولم تصتحب
إلى أن فنوا ثلة ثلة ... فناء السراب على السبسب[1]

لقد تتبع شوقى فى هذا العمل الخالد رحلة العمر بالإنسان فرصدها لحظة لحظة من صحبة المكتب إلى الآمال التى تومض وتنطفئ، والخطى التى تجرى وتتعثر، واللحظات التى تطمئن حينا وترتجف مسرعة آخر، ودروب الحياة فى التقائها وفرقتها، متتبعا بعينى خياله مراحل عمره فى وصولها للمصب الأخير، أو مرحلة التلاشى الذى يصبح النتيجة الحقة لرحلة الحياة الشاقة، ولقد وقع اختيارى على مقطع الخاتمة بما ينطمر عليه من أشخاص يجلو بها شوقى مداخل النفوس دونما احتشام، ليمس بها أوتار الأحزان فى أعماقنا بعد أن جاوزتنا معه فتوة الشباب وسعى إلينا الشيب متئداً، ولقد انتقى شوقى لتجربته بحراً هو الأسمى فى التلاحق، والأرفع فى التدفق والانسيابية، حتى لكأنه يوقع مطاردة ساعات الدهر للمرء وصولا به للنهاية المحتومة، إذ يوحى اطراد هذا الوزن بالملاحقة الدائمة، وهذا التلاحق يبديه شوقى عبر حزمة من الأفعال الدالة على التلاشى والفناء رابطا إياها بلون من التصوير الفنى الرائع فلك أن تتأمل قوله"وخدَّشَ ظفر الزمان الوجوه"ما ذلك التخديش سوى صورة التجاعيد التى بدت نذر فناء يحفرها الزمان بالوجوه، ولعل فى تضعيف دال (وخدَّشَ) ما ينم عن القسوة ناهيك عما تحمله كلمة (ظفر) من شيت ترهيب، ثم تأمل قوله (وغيض) وكأنه يقيمها معادلا صوتيا ودلاليا على السواء "لخدَّشَ" فإذا كان التخديش للبشرة فالتغييض للبشر – للنضارة، للشباب، ولك أن تتأمل أيضا عطاء الفعل "غال" بما يحمله من ملامح غيلة وشيت غدر، ثم تناوش الشينات المتتابعة (شرخ – الشباب – لوشيت – الشيب) والشين صوت لثوى احتكاكى مهموس إلا أنه همس مرعب يماهى همس التخديش، وتغييض البشر، ولعلك تحس تشاجر أصوات (الشين والراء والخاء والشين والباء) فى قوله (شرخ الشباب) وكأنها تمهد مجملة لدلالة الفعل القاتل (لوشيت) بقارية بنائه للمجهول وإشعاره بالإمساك بحفنة من سراب،

---

[1] - الديوان – جـ٢ – ص٢٣.

فالتلاشى خيبة أمل، وخيبة الأمل تلك ما هى إلا ترصيف تخييلى صوتى يتناغم فيه وزن المتقارب مع عطاء الاستعارة وحدة عاطفة الحزن تمهيداً لوقع البيت "الداهية".

ســرى الشيب متئداً فى الرءو	س سرى النار فى الموضع المعشب

قليل جدا أن يقع المرء على تعبير حاد كهذا الذى جاء به شوقى، إنك لتشعر من خلال القراءة المتأنية للبيت بأن شيئا ما يُستلب منك، يتناثر هنيهة هنيهة فلا أنت تستطيع أن توقفه، ولا هو يتوقف من تلقاء نفسه. إنها الصورة القرآنية الخالدة "واشتعل الرأس شيبا" لكنها جاءت شعراء جاءت شعرا شوقىً النسج، جاءت شعرا يعرف للتعبير قدره، وللجرس قيمته وللتخييل مكانه وللابداع مقامه، ولك أن تحس المعنى (سرى الشيب متئدا فى الرءوس) أى سرى هذا الذى يثير فى النفس شجنا رهيفا كهذا ؟! إنه سرى يصعب إيقافه لأنه يشبه (سرى النار فى الموضع المعشب) إن هذا السرى هو سرى المواجهة والمعارضة بين شوقى وبين واقع الزمن الذى لا يتوقف بالإنسان إلا عند النهاية الذى يصورها شوقى (حريقا أحاط بخيط الحياة) تلك الحياة التى لابد أن تخرج فيها مخالبنا وأنيابنا لكى نحياها بالقوة وإلا التهمتنا تصاريفها، وهذا ما يقود شوقى إلى تأمل تلك التصاريف التى يتحول فيها كل شئ إلى نقيضه لتصبح دولا على رفقته حتى يتعلموا منها ما لم تعلمهم إياه مكاتب الدرس الأولى، حتى يأتى فى بيته قبل الأخير تمهيداً لتشييع الحياة "وغاب الرفاق كأن لم يكن بهم لك عهد" إن غياب الرفاق دليل فناء وهذا الفناء يأتى تباعاً إذ يفنى رفاقه (ثلة — ثلة) وكأنهم كانوا فى انتظار الفناء تباعا أيضا وكأن شيئا لم يكن لأن فناءهم يشيد (فناء السراب على السبسب) وهى صورة جد دقيقة.

وأخيرا نقول إن شوقى هنا قد نغم الشعر فانتهى بنا إلى درجة من رهافة الحس وصدق التعبير، صبها شوقى فى بحر له تتابع ظاهر وتأثير خفى يماهى تحاتً لحظات العمر الذى يعبر عنه شوقى فى شكل متلاحم لعب فيه التدوير دوراً بارزا إذا أو حى بالاتصال والتلاحق الناجمين عن روعة التناول وصدق الإحساس وعمق الشعور كل ذلك يتلازم إخراجاً لذلك الإيقاع الخالد، وعلى ذات الدرجة من العطاء قوله على البسيط:

سويجع النيل رفقـــا بالســـويداء	فما تطـــــيق أنين المفرد النـــائى
لله واد كما يهـــوى الهـــوى عجـــب	تركت كل خلـــئ فيـــــــه ذا داء
وأنت فى الأسر تشـــكـــو ما تكابده	بصخرة من بنى الأعجـــام صمـــاء
الله فى فنن تلهـــو الـــزمـــان بـــه	فإنما هو مشـــــدود بأحشـــائـــى

وفى جوانحك اللاتى سمحت بها | فلوترفقت لم تسمح بأعضائى
ماذا تريد بذى الأنات فى سهرى | هذى جفونى تسقى عهد إغفائى
حسب المضاجع منى ما تعالج من | جنبى ومن كبد فى الجنب حراء
أمسى وأصبح من نجواك فى كلف | حتى ليعشق نطقى فيك إصغائى
الليل ينهضنى من حيث يقعدنى | والنجم يملأ لى والفكر صهبائى[1]

إن لبحر البسيط رحابة صدر تكفى ما جاش بنفس شوقى من مشاعر، وما اعتمل بها من أحاسيس لأن موسيقى هذا البحر"تتفق مع الشجن والتذكر والحنين، فهو بحر يعطى التموج والانسيابية والإيقاع الذى يعطى النفس حالة من حالات السمو والصفاء"[2] فهو "يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالى"[3] ولا مراء فى أن لإيقاعات النفس الشاعرة، ولإحساسها الباطن المحقق للتراسل المعنوى دورا كبيرا فى أن تصبح الأصوات لسان حال المرء فى التعبير عن مكنونات ذاته ومضمرات أحاسيسه، ولعل ذلك هو الأساس فى جعل الاشتراك الجمعى للمبدع والقارئ بَيّن الفاعلية، ومن هنا يكون وقع الحرف فى ترجمة ما بالذات الإنسانية إكساباً للخلود من خلال التكون النغمى المفعم بالحس والخيال، وشوقى فى خطابه لسويجع النيل إنما يخاطب فيه حسه حتى يترفق به، فهو هنا يمهد بصيغة النداء وبنية التصغير وصولا للأمر بالرفعة الذى استعمل فيه المصدر بديلا عن الفعل ولعل فى ذلك دليلا على كم المعاناه التى يحياها شوقى حتى إنه ليستنفر إحساس سويجع النيل رحمة بسويداء فؤاده، ليلج بنا إلى تبريره المعلن فى شطره الثانى الذى استهله ببنية النفى تدليلا على العجز عن إطاقة الأنين إذ إن ذلك الأنين إنما هو أنين منفرد بعدت به الديار، ولقد لاحظنا استنفارا صوتيا له تأثيره فى الجانب الخفى من العمل، إذ تكرر صوت الفاء ثلاث مرات مستدعيا قرينه الخطى القاف مرتين وهما بهمسهما يحققان فى البيت لونا من الجلاء السمعى إذ تركزا فى مفردات بعينها لها فعل فى الدلالة ساحر، وعلى الجانب الآخر تكرر صوتا السين والنون وقد مثل همس أو لهما وجهر ثانيهما حضوراً إيحائيا صوتيا مشتركا إذ زين أو لهما مستهل وخاتمة الشطر الأول، بينما توارى ثانيهما فى ثنايا الحشووصولا للقرع الخفى، والتأثير الموارى، أما ما ظهر جليا من بنى البديع اللفظى فإنما هو التصريع الذى تتأزم بفعله المعانى فى

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص٩٤.
[2] – دراسات فى النص الشعرى – د/عبده بدوى – ص٧٢.
[3] – المرجع نفسه – ص١٨٠.

تساوقات المجرى النصى العام، والذى يعد إشارة مومئة لمجرى القافية، والذى يشكل توسطا زمنيا هادفا إلى تقريب زمن الصوت المكرور عبر تقليص المسافة المكانية للأصوات اللغوية سعيا لإيصال النغم الفاعل فى أجهزة التلقى فقد هيأنا شوقى من خلال كلمة "السويداء" للاحقة إيقاعات النغم المنساب إذ أحدثت بقرعها المسبق تمهيداً صوتيا وتهيئة نفسية لاستقبال القرع الثانى المتمثل فى كلمة "النائى" فوصل بذلك إلى استئناس الأذن عبر زمنين نفسى وعروضى، ولعل تراسل الفكر والخيال والعاطفة والوزن فى ذلك البيت كان بمثابة التمهيد لبساطة التعبير مع حدة المعنى وشفافية الدلالة الكائنة فى البيت الثانى، ولك ان تتأمل انسياب التعابير داخل التفاعيل واندماج الأحرف ببعضها البعض، بل واستنفار الأصوات المهموسة لبعضها متمثلة فى تكرار صوت الهاء فى كلمات "لله – يهوى الهوى – فيه" وكأنه يرصف بهمسه لدلالة بعينها وهى ضياع آمال "الخلى" وهو ان حبه عليه، كما يبرز صوت الكاف بانفجارتيه وهمسه ليمثل بحضوره كيفية إيقاعية مائزة، ويصنع بحسن المجاورة انسيابية نغمية مثيرة تمهد لشكوى سويجع النيل مما يكابده فى بيته الثالث، ولكن شكواه بلا جدوى لأنها ماثلة لصخرة صماء ولعل فى إطباق وصفيرية الصاد الهامسة ما يغنى عن العناء فى الشعور بمعاناة ذلك الطائر، ناهيك عن تآزر المعنى مع البنى الاستعارية مع انسيابية ورحابة تفاعيل البسيط فى الإيحاء بهذه المعاناة الممهدة لصرخة شوقى فى بيته الرابع "الله فى فنن تلهو الزمان به" وليست هذه الصرخة إلا لأن ذلك الفنن "مشدود بأحشائه" وكأن لهو الطائر إنما هو توقيع حاد على وتر فؤاد شوقى، ولقد نجح شوقى فى الإيحاء عبر صوت الشين بتفشيه واحتكاكه المهموس إذ حوله متكرراً تنعقد بؤرة الدلالة، وانسياقا من شوقى وراء تصوير خلجات نفسه وأنات ذاته الموجعة، وفى سعى منه لإتمام جوانب الصورة الحزينة التى يستعرض مفرداتها نجده يعيد دلالة الترفق واقعة تحت نير الشرط بلو "فلوترفقت" ومتبعا إياها بدلالة النفى "لم تسمح" ليلاقح بها نقيضتها فى الشطر الأول"سمحت"فى جدلية تعبيرية مثيرة تأخذ على سويجع النيل سماحه بجوانحه، وتطلب إليه الإبقاء على أعضاء شوقى المتعبة، وإلا فما حاجة ذلك الطائر لأنات شوقى المستنفرة لدائم بكائه، ولعل من الملاحظ ذلك الانصهار التام بين تعابير شوقى الفنية وبين مكونات شعره من وزن إلى تخييل إلى فكر إلى عاطفة مما جعل كلمة "حراء" تنصهر على الرغم من خطئها اللغوى فى أتون ترانيم شوقى فلا نشعر

بنشازها ولا بخروجها على النسق إذ الصواب منها "حرى" ولكن فعل النغم"وسلطان التقفية يفرضان ما عنَّ لهما وصولا للتنغيم المنتظم وإكمالا للتخييل المترابط، ثم يأتى الطباق المزدوج فى بيته التالى بين كل من "أمسى وأصبح" "نطقى وإصغائى" وتوالى التطابق فى كل شطر يومئ بالتوتر النفسى الذى يعترى ذات المبدع ويناظر حالته ، كما أنه يشكل دعوة إلى الاشتراك الحسى فى تذوق الباعث إلى هذا التعبير، وعبر حركة إيقاعية دلالية مؤداها التحقق النغمى على المستوى الداخلى للنص، ومن حاصل هذا التقابل الضدى يتجلى الحس الإيقاعى الذى ينبئ بالانسجام التام بين المتضادين وذلك لأن الإمساء والإصباح كليهما كانا قرينى النجوى التى أحالت الذات المبدعة إلى ما كان من تعبير. وكأنه يمهد فى كل ذلك لبيته الأخير الذى خلط فيه الازدواج البديعى بكل من الاستعارة والمجاز البيانيين، كما يدير به التسجيع محركا داخليا، محققا بذلك انسجاما أتاح له وضع كلمة "الفكر" بدلا من "النور" إذ ابدل شوقى بالنور الفكر على الرغم من جمال الأولى إذ لا تتفق الأخيرة مع سياق اللفظ والمعنى[١] إلا أن شوقى استطاع مواراة كل ذلك عبر الترصيف التعبيرى والدمج الخلاق الذى أداره بفنية للوصول إلى ذلك الائتلاف الجميل .

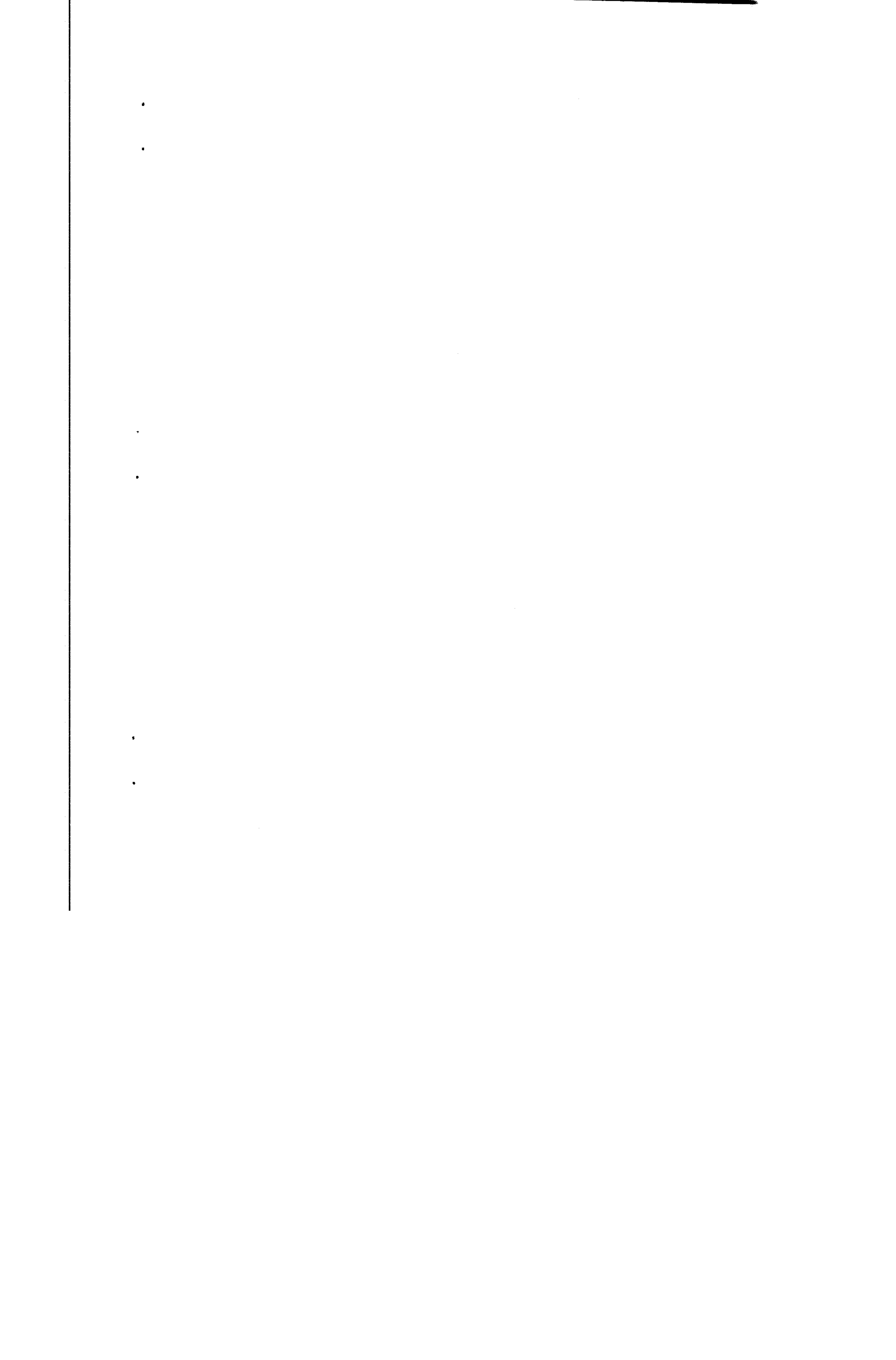
ويستطاع هنا القول بأن الوزن منفرداً مجرداً لا يمكن له أن يعطينى معنى إذ إنه مجرد نغمات صوتية قائمة على التكرار، وهو موسيقى خالية من المعنى، كما أن العاطفة وحدها، والفكر وحده لا يمكن لهما بحال من الأحوال أن يعطيا معنى ولا أن يسوقا جمالا، غير أن تزامن هذه البنى جميعها وتساوقها هو المولد الأساسى للإيقاع العام الذى يقوم على الانسجام المماهى للحركة النفسية الإيقاعية.

---

[١] - انظر الشوقيات المجهولة - جـ٢ - ص٢٤٧.

الفصـــل الثانى

البنية الإيقاعية وعلاقتها بالتشكيل اللغوى فى شعر شوقى



البنية الإيقاعية وعلاقتها بالتشكيل اللغوى فى شعر شوقى

- توطئة:

الشعر فى الأساس لغة خيالية موزونة، لغة تكتسب جمالها من خلال موسيقاها، وتكتسب موسيقاها من خلال دقة التركيب، وروعة التعبير، وهما أساسان فاعلان فى موسيقى الشعر، إذ يحدث تمازجهما معا لونا من الموسيقى الداخلية القائمة على تنغيم المعنى المراد انتقالا بقارئ الشعر من عالمه الخاص إلى عالم أرحب، وارتقاءً به من عالم مادى قار، إلى عوالم شعرية عمادها الإحساس، وأركانها ذوق حميد، ومعنى جديد وفكرة دقيقة، وعاطفة صادقة، وفى النهاية تعبير خالد، وإبداع باق.

وما الوزن الشعرى فى شتى قوالبه، وما القافية فى مختلف بناها سوى تراكيب لغوية متحركة، وكلمات متراكبة تصلح هذه فيما لا تصلح فيه تلك وصولا لأداء تعبيرى جميل مفعم بالحياة، وانتقالا من مجرد الموسيقى الظاهرة بحدتها إلى موسيقى تعبيرية صادقة الوقع رائعة التوقيع، تسرى داخل الصياغة سريانا إيقاعيا منسجما واللغة فى بنيان الشعر تعد "قيمة إيقاعية ومعنوية تمنح الشاعر فيضا من العطاء، ويمنحها الشاعر من طاقاته الإبداعية وحسه الصادق مذاقا خاصا، وهذا ما جعلها أحيانا طوع يديه تخضع لسياقه وإن خالفت نواميسها التى وضعت لها، الأصل أن تكون طاقة الشاعر الإبداعية وإلهامه الصافى مع نظام اللغة والسياق الإيقاعى صنوين متآلفين لا يخرج أحدهما عن ناموس الآخر. وهنا يبرز سؤال أساسى: ما الذى يحدث لبنيان اللغة إذا نشأ بينه وبين الإيقاع تعارض؟؟ بأيهما تكون التضحية، وعلى حساب من؟؟ والجواب إن وضع فى إطار مقامى سياقى لكان لسان حاله يتركز فى أن الإيقاع فى شعر غنائى مطلب أساسى. من الممكن أن يضحى من أجله ببعض القوانين اللغوية أيا كان وزنا أو قافية. وتلك حقيقة أسلمت إليها رؤية لغة تعتمد على المشافهة وتؤثر الجرس والتناسب والتوازن فى عطائها فكثيرا ما كان الترخص اللغوى على مستوى الصوت والبنية والتركيب سبيلا إلى توازن إيقاعى تسعى إليه لغتنا الموسيقية أيا كان المستوى اللغوى الفنى"[1]

والأدباء عامة، والشعراء منهم بخاصة هم الذين يستطيعون بث روح الحياة فى اللغة، إذ يحيلونها بقدرتهم الابتكارية إلى كائن حى متحرك له فى كل نفس أثر، وذلك لأن

---

[1] - القافية تاج الإيقاع الشعرى - د/أحمد كشك - ص١٠٥.

ظاهرة الأدب والشعر من أبرز ملامح المجتمعات الراقية "فهى تلتمس فى أدب أدبائها وفى شعر شعرائها أصواتها الخالدة التى تتجاوز حدود الزمان والمكان"[1]

والشاعر الموهوب، وهو بصدد البحث عن المعنى لا يجد له لفظا مناسبا حتى يتحدد – أى المعنى – فى الذهن تماما، ويتبلور، فإذا تحدد وأشرق فى الذهن النفاذ، وتمثل فى الخاطر المجلو، أوجبت الطبيعة بروزه فى المعرض الرائع من وثاقة التركيب، وأناقة اللفظ، وبداعة الإيجاز.

وهكذا نرى أن الشاعر يستطيع دائما أن يمارس هذه الموهبة بمهارة، وذلك بما منحه الله من قدرة على القريض، وبما اكتسبه من صقل لملكاته الفنية، ومن تملؤ باللغة التى ينظم بها، ولا يكون اختيار اللفظ، وبناء العبارة عنده خاضعين لضرورة الوزن، بل تنثال الأفكار على قلمه سافرة مصقولة، ويكون الوزن موحيا له بالكلمة المطلوبة التى تتنزل من مكانها الصحيح وكأنها خلقت له، فلا نلمس قلقا ولا نبوا"[2]

ولا مراء فى أن اختيار وزن وقافية معينين إنما يفرض على الشاعر انتقاء تراكيب بعينها، ولهذه التراكيب أيضا مفرداتها اللائقة بها، والتى تنشئ بدورها توافقا بين الوزن والنحو معا، وباتحاد هذه العناصر جميعها تولد الدلالة الكلية للنص الشعرى.

"ومعلوم أن الترابط الصوتى والنحوى والدلالى بين وحدات الجملة ومكوناتها، وبين الجملة والجملة هو الذى يمنح الجملة عطاءها الإيقاعى الذى لن تكون فيه تكرارا لغيرها حيث تحظى الجملة فى إطار الوزن الواحد بتغييرات متعددة من قصيدة إلى قصيدة، ومن بيت إلى بيت، وهى تغييرات تفرضها طبيعة الإسناد وعلاقاته المتعددة التى تتجلى فيها خصوصية اللغة الشعرية، وانعكاسات أبنيتها وخصوصيات مستعملى هذه اللغة، وبحسب هذا تتحدد القيمة الإيقاعية للجملة الشعرية من خلال تركيبها قبل أن تتحدد من خلال مضمونها"[3]

النقد التطبيقى والموازنات – د/محمد الصادق عفيفى – ص١٨٨.
النقد التطبيقى والموازنات – د/محمد الصادق عفيفى – ص١٨٣.
البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – ص١٩٨.

"وبناء الجملة فى الشعر أكثر استغلالا للإمكانات النحوية التى يتيحها النظام اللغوى وتتعاون معها الإمكانات الشعرية فتهيئ بذلك البيت إلى أن يستقيم وزنه وقافيته وبناء جملته فى آن واحد، ولما كان الشعر بطبيعته نزاعا إلى التصوير فقد استغل كذلك الإمكانات التى تتيح أن تطيل الجملة عن طريق تعدد بعض الوظائف النحوية"[1]

وللغة فى الشعر دور آخر يختلف عن أدوارها فى غيره من مناحى القول إذ لها فيه خصوصية تدفعنا إلى استساغة أشياء فيه لا يمكن استساغتها فى أشياء أخرى، فالشاعر إنما يصور لنا رؤيته للأشياء مخيلة، لذا فهو يستخدم اللغة الملائمة لذلك التصوير ولغته فى الواقع إنما هى انعكاس لأحاسيس جيل بأكمله يحيا الشاعر بين شخوصه ويعبر عنهم ويلهج بألسنهم ومن هنا جاء الحكم بأن "اللغة إبداع فردى وجماعى أيضا ومن خلال اللغة وبواسطتها تضيف كل جماعة – على حسب امتداد المساحة الزمنية – بعدا جديدا لطاقتها خلقا وإبداعا وتشكيلا وأداء"[2]

ولأن شوقى كان من هؤلاء الشعراء الموهوبين الذين استعملوا اللغة استعمالا خاصا، وأداروها، على جميع مستوياتها، إدارة الواعى البصير، فإننا سوف نسعى فى هذه المرحلة من البحث إلى تلمس بناه التركيبية وما ألحقه بها من تغيير أو تبديل سعيا منه للتوقيع الخالد.

١- ملامح الإيقاع فى الجملة الخبرية:

الجملة الخبرية فى شعرنا العربى ترجع فى الأساس إلى كونها وعاء يصب فيه الشاعر ذوب إحساسه، فتحمل من نفسه ما تحمل من شيت التصوير والعاطفة والإيقاع معا، فهى ليست مجرد تعبير يرمى من ورائه إلى الإخبار، إنما هى محتوى مجمل لكم كامل من المشاعر الموقعة والأفكار المسجلة والانفعالات المركوزة فى تعبير خلاق مؤثر متحول بفعل الإبداع إلى قيمة فنية تحمل بين طياتها ما تحمل من دلالات قدرة على الخلق، ونحن فى دراستنا لا نرمى إلى رصد غلبة شكل نحوى على شكل آخر، بقدر ما نرمى إلى رصد ما يمكن أن يتركه هذا الشكل أو ذاك من أثر إيقاعى فاعل، إذ للغة الشعر نظام، ولها خصائص تحددها لنفسها عبر معاييرها الخاصة فى الاستعمال والجملة الخبرية نوعان اسمية وفعلية،

---

[1] - بناء الجملة العربية – د/حماسة عبداللطيف – ص٣٠٨ – دار غريب ٢٠٠٣م.

[2] - البحث الأسلوبى – د/رجاء عيد – ص٥٣.

ولكل نوع منهما طاقته الإيقاعية، وخصوصيته التركيبية لذا سندرس كل واحد منهما على حدة.

أ- الاسمية:

هى جملة لها ركنان رئيسان هما المبتدأ والخبر إذ يرتبط فيها الأول بالأخير عن طريق الإسناد الخبرى، الذى تتعاون معه أمور مختلفة كلها يعمل على وضوح الترابط بينهما[١]، ولهذه الجملة خصائص يحددها ذكر المسند والمسند إليه معا متعانقين، أو مفصول بينهما بفاصل من شبه جملة او تركيب كامل، أو حذف أحدهما والاكتفاء بالآخر، او تقديم المسند على المسند إليه رغبة فى تهذيب البيت إيقاعيا او لإقامة القافية او التلاعب بالمقادير الوزنية وإثراء الدلالة، ولك أن تستشعر جمال تعامد المبتدأ فى قول شوقى على البسيط:

الملكُ أن تعملوا ما اسطعتم عملا	وأن يبين عن الأعمـــــال إتقان
الملكُ أن تخرج الأمـوال ناشـطة	لمطلب فيه إصـــلاح وعمـران
الملكُ تحت لســان حـــوله أدبٌ	وتحت عقل على جنـبيه عرفان
الملكُ أن تتلاقوا فى هـوى وطن	تفرقت فيه أجـــناس وأديـان[٢]

إن تلاقحين ما قاما فى هذه الأبيات، أحدهما نتج عن تعامد المبتدأ "الملك" وثانيهما كان ثمرة توافق المستهل "الملك أن" مع تفعيلة البسيط الأولى "مستفعلن" فى ثلاثة أبيات منها، وعلى المسارين تحقق إيقاع فاعل قام على سبيل القرع التقريرى الذى يملى به شوقى على سامعيه رؤيته لحقيقة الملك، وقد أقام شوقى جدليتين صوتيتين أخريين تمثلت أولاهما فى قرع تنوين ختام الشطر الأول (عملن – ناشطتن – أدبن – وطنن) وفى قرع التنوين نغم أرفع من قرع الإشباع، بينما تمثلت ثانيتهما فى قرع روى النون المشبع المجلل لقافية الختام وكأنه ينكشف عن استبانة تنغيمية لها حضور يضاهى حضور تعامد المبتدأ وتنوين خاتمة الشطر الأول، ولعل فى ثبات المسند إليه ما ينم عن وعى بما سيضفيه على المعنى العام من ظلال إيقاعية وعلى ذات الوتيرة من العطاء ولكن بتقديم الخبر جوازا وإعطائه نفس الدرجة من التوقيع المتعامد قول شوقى على الخفيف:

لك آمون والهلال إذ يكـــ	ـبر والشمس والضحى آباء
ولك الريف والصعيـد وتاجا	مصر والعرش عاليا والرداء
ولك المنشآت فى كل بحـــر	ولك البر أرضه والسمـاء[٣]

١- انظر فى ذلك بناء الجملة العربية – د/حماسة عبداللطيف – ص٩٨.
٢- الديوان – جـ١ – ص١٦٢.
٣- الديوان – جـ١ – ص١٧٥.

لقد تعانق التركيب هنا مع الوزن، وتعانق التصويت مع التعامد فتجلى أولهما على هذه الشاكلة "لكأمو ← فعلاتن" "ولكريـ ← فعلاتن" "ولكلمن ← فعلاتن" ولك ان تتأمل الزحاف الماثل فى حذف ساكن السبب الخفيف وكيف أنه تعامد أيضا فساعد بتعامده على تحقيق التوحد التنغيمى، وهذا ما ساعد المسار الثانى، مسار التصويت على الجلاء وبخاصة فى ظل التوافق الحركى القائم على التوازى الراسى التام هذا وقد يقوم التعامد على أساس تكرار بعض المؤثرات التى تؤثر فى بنية الجملة الإسمية كالأحرف الناسخة على شاكلة قول شوقى على الكامل:

وكأن أيام الشباب ربـــوعـــه — وكأن أحـــلام الكعاب بيوتـه
وكأن ريحان الصبا ريحانــــه — سر السرور بجـــوده ويقوتـه
وكأن أنداء النـــواهد تينــــه — وكأن أقـــراط الولائد توتـــه
وكأن همس القاع فى أذن الصفا — صوت العتاب ظهوره وخفوته[1]

لقد تحققت إيقاعية التنغيم على عدة مسارات، أرفعها تعامد الحرف الناسخ كأن الذى ينطمر على فاعليتين نحوية وبيانية، ثم ما كان من تداخل أصوات هذا الحرف المتعامد مع بعض أصوات اسمه إتماما لتفعيلة الكامل الأولى (وكأننأيـ ← متفاعلن) (وكأننرى ← متفاعلن) وكأننأث ← متفاعلن) وكأننهم ← متفاعلن)، ثم ما كان من تعامد التركيب الإضافى (أيام الشباب – ريحان الصبا – أنداء النواهد – همس القاع) بما يحدثه تلازمه من قرع إيقاعى له فعل السحر فى الأذن أضف إلى كل ذلك ملمحين إيقاعيين جليلين هما – تعامد خبر الحرف الناسخ فى ثلاثة الأبيات الأولى واختتامهم بالهاء المشبعة ذات الهسيس الهامس القائم على الاحتكاك الصوتى المتقافى بشكل ملموح (ربوعهو – ريحانهو – تينهو) – هذا أولا، أما الملمح الثانى فقد برز فى الازدواج الكائن فى البيتين الأول والثالث.

وكأن – أيام – الشباب – ربوعه

وكأن – أحلام – الكعاب – بيوته

وكأن – أنداء – النواهد – تينه

وكأن – أقراط – الولائد – توته

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٦٦.

ولعل للازدواج قرعا إيقاعيا قائما على التوازن لا يخفى على الحس المرهف وكأن شوقى أراد من وراء كل ذلك أن ينقل لنا جمال الطبيعة فى لبنان فى شكل مقطوعة موسيقية رائعة التوقيع، بينة الأداء، وهذا عين ما فعله فى عمده استعمال نفس البنية فى وصف الحرب بين الترك واليونان وقد سلف لنا أن عرضنا إليها[1] هذا وقد يكون المؤثر المتعامد فى الجملة الاسمية فعلا ناسخا على شاكلة قول شوقى:

لو كنت من حمر الثياب عبدتكم	من دون عيسى محسنا ومنيلا
او كنت بعض الإنكليز قبلتكم	ملكا اقطع كفه تقبيــلا
او كنت عضوا فى الكلوب ملأته	اسف لفرقتكم بكا وعويـلا
او كنت قسيسا يهيم مبشـرا	رتلت آية مدحكم ترتيـلا
او كنت صرافا بلندن دائنـا	اعطيتكم عن طيبة تحويـلا
او كنت (تيمسكم) ملأت صحائفى	مدحا يردد فى الورى موصولا
او كنت فى مصر نزيلا جاهلا	سبحت باسمك بكرة وأصيلا
او كنت سريونـا حلفت بأنكم	انتم حبوتم بالقناة الجيـلا[2]

لقد لازم الاسم متمثلا فى ضمير التاء المتصل الفعل الناسخ ملازمة تامة ففرض نفسه على مسارين صوتى ونحوى، أما الصوتى فقد تجلى فى القرع المتعامد القائم على التلاقح الحركى التام فى مستهل ثمانية الأبيات، وأما النحوى فقد استبان فى فرضية تكرار نفس الصوت أى ضمير التاء مقترنا بالخبر الذى جاء فى كل التراكيب جملة فعلية تامة الأركان إذ ورد هكذا (لو كنت من حمر الثياب ← عبدتكم) (او كنت بعض الإنكليز ← قبلتكم) (او كنت عضوا فى الكلوب ← ملأته) (اوكنت قسيسا←رتلت) (اوكنت صرافا بلندن ← اعطيتكم) (او كنت تيمسكم ← ملأت) او كنت فى مصر نزيلا ← سبحت) (او كنت سريونا ← حلفت)، وقد شارك كل ذلك التوافق مشاركة فاعلة فى إثراء إيقاع اللوحة، وإضفاء شئ من التراكيبة التنغيمية على بناها المتعاقبة، هذا وقد يقيم شوقى الجدلية التوقيعية عبر تلازمية قارة بين مركبى جملته الاسمية فى صيغ إيقاعية لها ثقلها كالجناس أو الازدواج أو الترصيع فعلى الأول قوله مثلا.

مرآك مـرآه، وعينك عينـه	لم يا زحيلة لا يكون أبـاك[3]

---

[1] - الديوان – جـ١– ص٢٩٤.
[2] - الديوان – جـ١ – ص٣٧٣.
[3] - الديوان – جـ١ – ص١٢٣.

وعلى الثانى قوله:

فشروقها الأمل الحبيب لمن رأى ‏ ‏ ‏ ‏ وغروبها الأجل البغيض لمن درى[١]

وعلى شاكلة الأخير قوله:

الوصل صافية، والعيش ناغيـة ‏ ‏ ‏ ‏ والسعد حاشية، والدهـر ماشينا[٢]

(فمرآك مرآه) (وعينك عينه) لم يكتف فيهما شوقى بالتلازم بين المسند والمسند إليه إنما عضد ذلك بالقرع التجنيسى الجميل ذى الوقع الإيقاعى الفاعل فصنع للبيت حضورا صوتيا حادا داخل القصيدة على حين ألح بالتلازم القائم على بنى الازدواج والطباق والجناس بين (فشروقها الأمل ← وغروبها الأجل) إلى تحقق نغمى حاد يعضد عطاء الدلالة ويثرى إيقاعية البيت، ثم ارتفع فى بيته الأخير إلى درجة من السمو الفنى الرفيع الذى صنع فيه تلازم المسند والمسند إليه صنع الموقع على آلة عالية الأداء.

الوصل ← صافية

والعيش ← ناغية

والسعد ← حاشية

والدهر ← ماشينا

فقد تحقق الإيقاع على عدة محاور أهمها التعامد المورفولوجى للمبتدأ إذا اتفقت بناه الأربعة الأولى وزنا وتلاقحت تلاقحا أفقيا جميلا ثم شاركتها ذلك التلاقح بنى الأخبار الثلاثة الأولى، التى تواءمت صوتا وصرفا لتنهض معا بموسيقى الترصيع الداخلى فى مقابل جلاء إيقاع الخاتمة التقفوية ذات الحضور المفروض سلفا.

ولوحظت نزعة حذف المسند إليه فى بعض مستهلات قصائد شوقى من مثل:

سنون تعـــاد، ودهر يعيد ‏ ‏ ‏ ‏ لعمرك ما فى الليـــالى جديد[٣]

كنيسة صـــارت إلى مسجد ‏ ‏ ‏ ‏ هديـــة الســـيد للســـيد[٤]

مملـــــكة مدبـــــرة ‏ ‏ ‏ ‏ بامـــــرأة مـــؤمـــره[١]

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص٨٧.

[٢] - الديوان - جـ١ - ص١٥١.

[٣] - الديوان - جـ١ - ص٧٦.

[٤] -الديوان - جـ١ - ص٨٠.

تحية شاعر يا مـــاء جكســـو   فليــس ســـــواك للأرواح انس[٢]

صرح على الوادى المبارك ضاحى   متظاهــر الأعـــلام والأوضــاح[٣]

ســلام من صبابــر بـــردى لرق   ودمع لا يكفكف يـــا دمشـــق[٤]

حياة ما نـــريـــد لهـــا زيـــالا   ودنيا لا نـــود لهـــا انتـــقالا[٥]

قلب يـــذوب ومـــدمع يجـــرى   يا ليل هـــل خبـــر عن الفجـــر[٦]

مضـــنى وليـــس به حـــراك   لكـــــن يخـــف إذا رآك[٧]

مقادير من جفنيك حولن حاليـا   فذقت الهوى من بعد ما كنت خاليا[٨]

لقد وقع مطلع كل قصيدة هنا مسندا لمسند إليه محذوف، ومثل ذلك فى شعر شوقى كثير ووقع فى معظم ابحره، وجلى للمتأمل ان يدرك من وراء ذلك رغبة فى نفس شوقى حال إبداع المستهل فى التركيز على الخبر وفى ذلك ارتقاء بالإيقاع واستنفار لفاعلية الذهن، والملاحظ أن جل ماذكرنا من ابيات وقع فيه التصريع محسنا صوتيا يجمل الأداء ويرتقى بالدلالة فى سعى من شوقى إلى إشراك القارئ معه فى الإحساس بالمعنى، وقد ندر فى شعره أن يقع الحذف فى صدر العجز، إلا أنه كان يلجأ للون من الذكاء فى تعزيز موسيقى الإطار باستعمال أسلوب يثير الدلالة ويثريها من جهة ويقيم الإيقاع مستويا منسابا من جهة أخرى، وذلك بتقديم المسند وجعله فى صدارة البيت، وتأخير المسند إليه وجعله فى صدارة العجز كقوله على الكامل:

فى بحره للسابحين به على   ادب الحياة وعلمها إرساء[٩]

فقد حقق بتقديم شبه الجملة (فى بحره) على المبتدأ (إرساء) رفعة إيقاعية لها احترامها، ناهيك عن إثراء الدلالة وربط القارئ بمعنى البيت كاملا، هذا وقد يقع التقديم على مسار الشطرين كقوله فى نفس القصيدة:

فى كل نفس من سطاك مهابة   ولكل نفس فى نداك رجاء[١٠]

- الديوان – جـ١ – ص٩٣.
- الديوان – جـ١ – ص١٠٩.
- الديوان – جـ١ – ص٣٢٣.
- الديوان – جـ١ – ص٣٤٨.
- الديوان – جـ١ – ص٣٦٤.
- الديوان – جـ٢ – ص١٢٧.
- الديوان – جـ٢ – ص١٤٠.
- الديوان – جـ٢ – ص١٦٥.
- الديوان – جـ١ – ص٦٠١.

وقد يقع المسند فى مستهل البيت والمسند إليه فى مستهل العجز كقوله:

فى مهرجان الحق أو يوم الدم ... مهج من الشهداء لم تتكلم[٢]

وهذا الانزياح عن المألوف فى الاستعمال، على قلته فى شعر شوقى، إلا أنه يثرى إيقاع العمل عامة ويضفى عليه لونا من الغنائية الفاعلة ذات الخصوصية الإيقاعية التى تؤثر، ولا مراء، فى البنيات الداخلية للنص الشعرى، وهو ما يجعل الاشتراك الجمعى للنفس الإنسانية قائم الفاعلية، حاضر التأثير، بل ويدفعنا للحكم بنجاح شوقى فى حبك بنى جمله الاسمية حبكا فنيا له جلاله.

ب- الفعلية:

يعد الفعل أهم عمد هذه الجملة إذ يأتى فى أحد أشكاله ماضيا أو مضارعا أو امرا مسندا لفاعل ظاهر أو مستتر، متصل أو منفصل، وسواء لحقه التعدى أو لازمه الإكتفاء بالفاعل، وسواء احتاج لفضلة من حال أونعت أو تمييز أو غير ذلك من تراكيب تفرضها الطبيعة الإسنادية تبعا لحاجة القالب الوزنى، فإن إيقاعيته متحققة لا مراء فى ذلك، وقد علم سلفا أنه "فى كل عبارة إسنادية ينبغى أن يكون المسند ملائما للمسند إليه، والإسناد فى الحقيقة ليس إلا واحدا من الوظائف النحوية التى يمكن أن تشغلها وحدة كلامية"[٣]

والجملة المعنية بالقول هاهنا ليست هى تلك الجملة القائمة على مجرد تركيب لغوى قار يرمى إلى مجرد الإخبار خاليا من ألوان الفن، بل ما نعنيه هو ما حمل من تركيب جملى لتحول مجازى أو انحراف فنى عن لغة الكلام العادية، هذا الانحراف هو الذى يقف من وراء ما تكتسبه الجمل من قيمة فنية رفيعة، ويمكن مس ذلك فى قول شوقى على لسان أنطونيو فى رائعته "روما حنانك" التى يبكى فيها ملكه وشبابه وبلاده وحبه الضائع قائلا:

لما لقيتك فى الجمال وعزه ... قهرت قواى الظافرات قواك
فنسيت فى ناديك ذكر وقائعى ... وسلوت أيامى بيوم لقاك
سجدت لأعلامى الصوارم والقنا ... وأبى مهند لحظك الفتاك
قدت الجحافل والبوارج قادرا ... ما لى ضعفت فقادنى جفناك

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص٦٠٠.
[٢] - الديوان - جـ١ - ص٣٩٥.
[٣] - بناء لغة الشعر - جون كوين - ترجمة د/درويش - ص١٣١.

اخرجت أمرى واختيارى من يدى وتركتنى نفسا بغير مـلاك
خلت السلامـة فى نواك فذقتها فإذا الكوارث كلهن نـــواك
عاديت قومى فى هواك وأضرمت روما علىَّ الحرب من جراك
وشردت فى شرق البلاد وجد فى طلبى عــداى بغربها وعــداك
اغدو على ســـيف العدو ونــاره وأروح بين مكامن وشـــباك
وتلمست نفسى السيوف ورامنى فى البر والبحر الكمى الشاكى
كانت حيـــاتى للرجـــال ألية واليوم هنت فأقسموا بهلاكى
ولقد ذهبت من الظنــون مذاهبا فذممت عهدك واتهمت وفاك
حتى إذا حم القضـــــاء وراعنى عطل المقاصر من بهاء حلاك
ضحيت بالدنيــا وقلت رخيصة وبذلت أيامــى وقلــت فداك[1]

ثلاثة وثلاثون فعلا يدير بها شوقى ذلك المشهد الذى يندفع فيه أنطونيو إلى الإباحة بما فى أطواء نفسه، استعمل منها فعلين فقط فى صيغة المضارعة والجميل أنهما جاءا متطابقين تأكيدا للمعنى، وإثارة للذهن، وهما "أغدو – وأروح" وما غدوه ورواحه فيهما إلا من تهلكة إلى أخرى، أما بقية الأفعال فجاءت كلها بصيغة المضى إذكاء لروح الحسرة على ما كان بدليل أن سبعة عشر فعلا منها أسندت لتاء الفاعل تأكيدا لرضوخه تحت نير الألم النفسى الممض، والفعل، على ما نعلم، حركة تستفزها الإرادة، وتبعثها الرغبة فى التنامى، والجميل أن شوقى هنا أدمج الغناء فى التمثيل فصب الأفعال فى شكل بنى حركية تستقيم من خلالها الأحداث، وتبدو من ورائها مشاهد التخييل، ناهيك عن تساوقها الصوتى الفاعل مع انسيابية وزن الكامل ذى الترنيمة الإيقاعية المؤثرة، ولقد نجح شوقى هنا من خلال دمج حركية الفعل بانسيابية الوزن فى إبراز القوالب التعبيرية فى عبارات وصور وألحان وأنغام، ولعل وراء كل ذلك كون التعبير هنا مأساويا جارحا يعتمد عاطفة الحب الصادق منطلقا للتعبير، وصيغة وزن الكامل هنا قامت بدور المخرج المسرحى الذى يحدد لأبطال عمله بعض الدوائر التى ينبغى ألا تتجاوزها ضمانا لأن تكون حركاتهم أدنى إلى الانتظام وأنأى عن الفوضوية فقد ضبط شوقى حركية الأبطال زمانيا ومكانيا فى مساحة حركية محسوبة فنيا وبدقة متناهية، أهله لذلك المكان الذى احتله لنفسه فى علياء خياله ليخرج لنا ذلك المشهد محددا بأطر خاصة للامتداد والنمو، فاستطاع من خلال الاستعمال الواعى لحركية أفعاله أن ينقل لنا كل دقيقة فى زوايا نفس أنطونيو حال بكائه ملكه وحبه الضائعين، والأجمل من ذلك أن نفس حركية الأفعال النفسية فى الكامل استغلها أنطونيو فى نفس المشهد مع الطويل، حتى لكأن شوقى يؤكد

---

[1] – مسرحيات شوقى – ص٥٠٣.

بذلك أن العاطفة الصادقة تخرج فى أى زى صادقة وترتضى لنفسها أى وزن، ويظل لها صدقها، وتبقى لها فاعليتها الإيحائية، ولعل شوقى نوع فى الوزن فى نفس المشهد وعلى لسان نفس البطل دفعا للرتابة ومنعا للإملال والسأم، ويبقى الحزن هو المحرك العام فى لغة الفكرتين، ولعل فى الانتقال بين وزنين فى المشهد ذاته لدليلا على التخبط النفسى الذى يعترى ذات البطل، والاضطراب الذى يحوله السكوت الماثل بين الفكرتين إلى وزن جديد فتأمل نزف انطونيو قائلا:

اروس أرى الدنيـا بعينى أظلمت	وكانت قديما كالصباح المنـور
وضاقت بى الأرض الفضـاء فكلها	سبيل طريد ضـائع الدم مهدر
غويت وأوفى بى على الحفرة الهوى	فخفت ومن يركب الجرف يذعـر
قشعريرة الخوف اعترتنى ولم تكن	إذا ما اقشعرت تحتى الأرض تعترى[1]

لعل تغير الفكرة، والاتجاه إلى مخاطب آخر غير النفس أو غير كليوباترا كانا دافعين قويين لتغيير الوزن، بل وتغيير القافية، على أن التغيير هنا جاء خادما لإيقاعية الحدث إظهارا لنبرة الأسى وإبرازاً لروح الألم الذى يعتصر الذات اعتصارا مرهقا، إلا أنه ألم به نبل ورفعة شاركت الجمل الفعلية فى إبرازه عن طريق الإخبار المفعم بالخيال المحرك والعاطفة القوية التى ساقت أفعال اللوم زمرا وكأنها سياط يقرع بها انطونيو نفسه نادما على ما كان من زلاته التى ما دفعه إليها سوى حب كليوباترا، ولا مراء فى أن الفعل فى المشاهد المسرحية يكسبها حيوية ، ويصنع بها انسيابا توقيعيا جميلا ، وقد صور شوقى مشهداً شبيها بهذا المشهد عينه، واستعمل له وزن الكامل أيضا، إلا أن تناوحه بين التمثيل والغناء جعلت خفوتا فنيا ما يعترى بعض مناطق المشهد فلا تنهض النهوض اللائق بها على الرغم من استعماله نفس البحر ورضوخه لنفس العاطفة القائمة على الحزن والألم النبيل إذ يبكى على بك الكبير ملكه الذاهب وسلطانه الموارى نادما على ما آل إليه حاله، وما أصابته به الحياة لينتهى به الأمر محمولا على سرير من جريد يسوى لحده حيث حم قضاؤه، وتحكم فيه أعداؤه فيقول:

ويحى تفرق عسكرى وخيـامى	وطوى الزمان وريبه أعلامى
احتـال والأحداث تفسد حيلتى	وأروم والأيـام دون مـــرامى
لما طوت ملك الكنــانـــة راحتى	لم يكفنى فطلبت ملك الشام
صيرت حرب الترك وجه سياستى	حتى اقتنيت عـداوة الأقـوام
وكفرت إحسـان الذين خدمتهم	حتى تجرأ خـادمى وغلامـى
فى الصالحية مال صرح مطامعى	وكذاك ركن بنايـــة الأوهـام

---

[1] - المسرحيات – ص٥٠٤.

النصر غاب وكان طـــف برايتى	حينا وحام على شباة حسمى
وحملت فى سرر الجريـد ببلدة	وطئت جواهر عرشها أقدامى
قد عشت بالدنيا العريضة حالما	حتى انتبهت فلم أجد أحلامى
دنيا أردت من العروش حطامها	جعلت سرير القش كل حطامى
بالأمس حللـــت التراب مواكـبى	واليوم لا خلـــفى ولا قدامــى
اليوم أرسف فى دمى وجراحتى	وغدا أجــــر منيتى وحمــامى
أنا قد جعلت الفــز مهبط نعمتى	وخصصــــتهم بمنـازل الإكرام
فلدغت من صلين منهم عقنــى	هذا وذاك أضـــاع حق ذمـامى
وتتابع الأمـــراء فى أثـــريهما	يستمرئون عداوتى وخصامى[1]

فأنت ترى المقطوعة لا تنهض نهوضا رائعا بالموقف على نحو ما عودنا شوقى، وكأنه هبط درجات على السلم الموسيقى لشعره، فالأسلوب يتوقف مرارا، والصور لا تثير عاطفة ولا حرارة، وكأنما شوقى أخذ يعد نفسه ليكون ممثلا، لا ليكون مغنيا، ولا ليدمج الغناء بالتمثيل إدماجا بديعا فى القوالب والعبارات والصور والألحان والأنغام. وبذلك أصبحنا نقرأ عنده تمثيلا وقلما نذكر أننا نقرأ عنده شعرا. وطبعا لم تختف خصائصه الغنائية بتاتا، بل أخذت تظهر من حين إلى حين، ولكنها على كل حال تضعف ضعفا شديدا"[2]

ولعل ما ساق أستاذنا الدكتور شوقى ضيف إلى هذا الحكم إنما هو تقصير خيال شوقى فى إدارة التراكيب الفعلية الإدارة الكفيلة بها، مما أدى بدوره إلى إضعاف الحركة النفسية لهذه الأفعال، ولعل ذلك راجع فى الأساس إلى أن على بك الكبير يتردد ما بين لوم نفسه تارة ولوم من حوله تارة أخرى وهذه المقطوعة زادت عن مقطوعة أنطونيو السابقة بيتا وفعلين أن الأولى كانت أفعالها تسير فى اتجاه واحد، ألا وهو جلد الذات وتحميل النفس عبء ما كان من فشل، وإرضاخها تحت نير الألم النفسى المض مما دفع أنطونيو لتحريكها كلها تجاه مصب الألم واللوم فخلط بين عاطفتى الحب والحزن خلطا إيقاعيا جميلا صنع بالمقطوعة غنائية رائعة حركته زمرة الأفعال المستعملة تحريكا تمثيليا محكما قام فى خدمة العمل كله، بينما وجدنا على بك الكبير يتردد فى لوم نفسه ويحمل نفسه خطأ أراده لها شوقى، ولم يرده هو لها وهو خطأ الانفلات على الترك، وهؤلاء لهم موقع من نفس شوقى، لذا اضطرب شوقى ما بين تصويره بطلا قاد مصر فى فترة إلى التحرر، وخائنا لعهده مع الترك لذا قصرت أفعاله فى النهوض بإيقاعية المشهد الأخير فأظهرت الكامل

---

[1] - المسرحيات - ص٦٤٩-٦٥٠.

[2] - شوقى شاعر العصر الحديث - د/شوقى ضيف - ص٢٢٦.

مترنجا رتيب الوقع، على أنه كان متألقا رائع الأداء مع أنطونيو الذى حركه مع حركة نفسه الذائبة حزنا.

وكلما ضاق صدر الوزن لدى شوقى كلما ظهرت حركية اداء الفعل ولنا ان نتأمل قوله على مجزوء الوافر:

مبين فيــه ما يأتى	وما ينوى ويعزمــه
ويظهر كل معجــزة	لشـــــانيه فيفحمه
ففـــادية تظللـــــه	وثاغيــــة تكلمــه
تروى الجيش راحتــه	إذا استسقى عرمرمــه
ويستهدى السماء حيا	لســـائله فتســـجمه
ويرســل سهم دعوته	إلى البــاغى فيقصمه
تبارك من به أســرى	وجــل الله مكـــرمه
يريه بيته الأقصـــى	ويطلعــــه ويعلمـــه
فلما جـــاء سـدرته	وكان القرب أعظمــه
دنا فرأى فخـــر فكا	ن من قوسين مجثمه
رســول الله لن يشقى	ببابك من ييممـــه[1]

لقد استعمل شوقى فى أحد عشر بيتا سبعة وعشرين مركبا فعليا وقع سبعة منها فى بؤرة التقفية، وجاء سبعة عشر فعلا منها مضارعا لإضفاء صفات الحضور والتجدد والاستمرارية على المشهد مجملا وإكساب العمل حيوية ناطقة، ولعل لضيق مساحة البحر، ولتراسل الأفعال مع بعضها البعض فعلا فى إيقاع العمل ساحرًا ولك أن تتأمل هذه الجدلية الرائعة (ما يأتى ← ويعزمه) (ويظهر ← فيفحمه)(تظلله ← تكلمه) (ويستهدى ← فتسجمه) (ويرسل ← فيقصمه) (يريه ← ويعلمه) (يشقى ← ييممه) إنها جدلية فنية أدارها شوقى بين الأفعال الواردة فى الحشو بارتساماتها المكانية المتعددة وبين الأفعال المحتضنة لكتلة القافية، والجميل أنها، أى الأخيرة، وافقت كلها تفعيلة مجزوء الكامل الثانية "مفاعلتن" فأقامت لنفسها جلالا إيقاعيا واقعا على ثلاثة مسارات أولها: كونها متفقة فى الزمن. وثانيها: أنها احتضنت حرف الروى، الهاء المشبعة

---

[1] - الديوان – جـــ١ – ص٦١٥-٦١٦.

باحتكاكيتها المهموسة ذات الجلال الصوتى المهيمن، أما ثالثها: فلأنها توافقت وزنيا وتفعيلة البحر الأخيرة فى لون من الجلاء التوقيعى المفعم بنشوة الإبداع ولقد كان لتكتل الأفعال بهذه الطريقة أثر فى توجيه إيقاع العمل عامة ولك أن تتأمل تنامى الأحداث فى بيته قبل الأخير وكيف نجح شوقى فى إبراز تناميها إبرازا دلاليا رائعا عن طريق التتابع الزمنى المحاكى لما كان بالفعل ← دنا ← فرأى ← فخر ← فكان من قوسين مجثمه إذ دنا الرسول صلى الله عليه وسلم فرأى نورانية العرش فكان أن خر ساجدا مقتربا من الذات العلية، ولعل شوقى قد نجح فى نقل المشهد بالتفصيل عن طريق أفعاله المتتابعة بهذه الكيفية، ولقد دار الفعل فى هذه القصيدة وبخاصة فى منطقة التقفية دورانا يحسب لشوقى إذا استقل الفعل بأربعة وخمسين بيتا من أصل تسعة وتسعين فى منطقة التقفية وحدها ناهيك عن ارتساماته المتباينة داخل الحشو مما أكسب العمل مجملا حيوية فاغمة.

هذا وقد تفرض بنية بعينها على شوقى أن يكثف صيغه الفعلية فى موقع بعينه من البيت وقد سلف لنا أن عرضنا لمثل ذلك التعامد لفعل الشرط الواقع بعد إذا الشرطية والمسند لتاء الفاعل، وقد دار ذلك التعامد على مدار أربعة عشر بيتا[1] مما جعل الشرط (بإذا) محط اختزال دلالى جميل، وشكل مركزا ثرا لمرتكز صوتى آلى متكرر يرضخ تحته فعلا لازم التكرار على شاكلة قول شوقى أيضا على الخفيف:

فإذا لقبــوا قــويا إلها	فله بالقـــوى إليك انتهــاء
وإذا آثروا جميـــلا بتنز	يه فإن الجـــمال منك حبــاء
وإذا أنشأوا التماثيل غرا	فإليك الرمـــوز والإيمـــاء
وإذا قدروا الكواكب أربا	با فمنك السنى ومنك السناء
وإذا ألهوا النبـــات فمن آ	ثار نعماك حســـنه والنمـاء
وإذا يمموا الجبال سجودا	فالمراد الجلالة الشـــمـاء
وإذا يعبد الملـــوك فإن الـ	ملك فضل تحبو به من تشاء

وإذا تعبد البحار مع الأسمـــــاك والعاصفات والأنــواء[2]

لقد فرض ظرف الزمان المستقبل"إذا" على شوقى عدة أمور، لعل أهمها فرضية تكرار أفعال الشرط الملازمة لـ "إذا" مما أنشأ عمودية تعبيرية لها قاريتها الإيقاعية الجميلة، ثم ما كان من تعامد زحاف الخبن الذى وقع بحذف ثانى السبب الخفيف الساكن

---

[1] - انظر – التكرار العمودى للكلمة وفعله الإيقاعى – المبحث الخامس – ف١ من الباب الثانى.

[2] - الديوان – جـ١ – ص١٨٠.

لينضم الحرف الأول إلى الثالث مباشرة أى إلى أول الوتد المجموع فتصبح "فاعلاتن" بمقتضى ذلك الخبن "فعلاتن" أى فاصلة صغرى وسبب خفيف، ويتكرر ذلك الزحاف بمقتضى تكرر "إذا" الشرطية ايضا، أضف إلى ذلك التكثيف للمركبات الفعلية فى صدر البيت فى مقابل خلاء الحشو ووصولا إلى مرتكز التقفية على سبيل بقاء تجلى تعامد بنية الشرط فى مقابل حرف الروى إقامة لنوع من الجدلية الصوتية بين المستهل والعجز على سبيل النهوض بإيقاع صوتى له ثقله، ولا ينسى شوقى أن يقيم داخل الأبيات رابطا يتكرر فى مواقع متباينة دفعا للملال وتحقيقا للمفاجأة، وذاك الرابط هو الفاء الواقعة فى مستهل جواب كل شرط على سبيل تحقيق المرام من وقوع الشرطية على فعل المستهل، والملاحظ أن الترسيمات العمودية لدى شوقى قد تراتبت على استهلالات الأبيات كلها دون أن نحس نحن برتابة، ومرد ذلك إلى إرفاق هذا التكرار بآلية نغمية تتجدد مع تجدد عطاء كل فعل يستكمل إمكانات تحققه بموضع نغمى له حضور بفعل نظام المجاورة الصوتى المحلى بالتجدد مع كل جواب شرط، ووفقا لتفاعل وظائف التصوير والنحو والإيقاع يرتفع الشاعر بنغم شعره وينخفض وفقا لما يقتضيه التعبير وما تتطلبه احتياجات تمام المعنى من عدمه، وعلى كل فقد أجاد شوقى توظيف جمله الفعلية فى الارتقاء بإيقاع شعره واستطاع أن يصل عبر هذه النوعية من الجمل إلى ما تغيا من تعبير، وإلى ما ابتغى من تصوير مدمجا كل ذلك فى نغم شعره الذى أبى إلا أن يظل له جميل الأثر، ورائع الوقع.

٢- ملامح الإيقاع فى الجملة الإنشائية:

الجمل الإنشائية هى المثير الأول فى أى عمل فنى، وهى الباعث الأول لحيوية ذلك العمل، إذ يلجأ إليها الشاعر دائما تنفيثا لزفرة أسى أو تنفيسا عن عاطفة مؤججة أو مزاج فنى ملتهب، فتصبح بذلك منبها دلاليا يحمل فكره وعاطفته إشراكا لقارئة فى خضم تجربته واستنفارا لأحاسيسه، وصولا لإدماجه فى حميا التعبير المفعم بالحياة، والمثير للخيال بالتعويل على النغم الفاعل، أو الإيقاع النابض الذى يتحول الكلم بفعله نغما حيا، أو شعورا خالدا، والتعبير بالجمل الإنشائية لدى شوقى يرتدى وشاحا بديعا من الخيوط النفسية المتجمعة بفعل شخصية فنية لها حضور موجه، شخصية تتحسس الانفعال الصادق، والعاطفة الأصيلة، والفكرة العميقة، والخيال الحى، فتستاق من وراء مجموع ذلك تعبيرا موقعا بأصداء نفس أمضها رهق الإبداع وأرقها دافع التوقيع، فانساب تعبيرها الفنى بنى تحاكى ما بالنفس من ألم أو أمل، نطالعها عبر حزمة من أنماط الاستعمال تتناوح بين

امر لازم، أو نهى زاجر، أو استدعاء واجب، أو استفهام حائر، أو تمن أمل، يساهم مجملها لاشك فى نقل انفعالات الشاعر فى قالب صوتى منغم بدرجة شديدة الدقة، وماذاك النغم سوى صدى لوتيرة الحس التى تعلو وتهبط مع درجة الانفعال، ومع علوها وهبوطها ينثال الإيقاع بروزا وخفوتا، ليضع بصمة فنية خالدة فى نفس كل عاشق للشعر، ولنتتبع بنى الإنشاء الفرعية فى شعر شوقى لنصل إلى مدى تأثيرها فى الإيقاع العام للعمل، وقد دارت كالتالى:

اولا: بنية الأمر:

وهى بنية تقوم فى الأساس على طلب فعل شئ على سبيل الاستعلاء ولعل هذا ما يكسب بنية الأمر شيئا من الحدة الانفعالية التى تغلف التعبير وتضفى عليه شيئا من عدم الالتزام بأصل المعنى المراد إذ يحاول الشاعر دائما من وراء استعمالها إلى إنتاج ما لم تتعود اللغة المباشرة إنتاجه، لذا تتحكم نبرة توقيع الأمر فى إبراز ما يخفى من هدف من وراء وقوع هذه البنية كأن ينصرف معناها المباشر إلى دلالة خفية كالدعاء أو التمنى أو التهديد أو التعجيز أو الالتماس أو غير ذلك من مخفيات تبرزها نبرة الإيقاع وتحدد دلالتها وتيرة الاستعمال ولقد استعمل شوقى بنية الأمر فى مستهل سبع وخمسين قصيدة دارت معظم فواتح أبنيتها بالفعل "قف"[1] الذى استعمله فى اثنى عشر مطلعا، ثم الفعل "قم"[2] الذى استعمله فى تسعة مطالع، ثم الفعل "قل"[3] الذى استعمله مستهلا لسبع قصائد ، ثم نوع بعد ذلك فى بنى الأمر وقد استعملها مع جميع الأوزان فاندمجت مع الوزن اندماج الفه نادرة، ولعل ذلك كله راجع فى الأساس إلى كون شوقى مطالب بالحديث إلى الناس، ومطالب أيضا بالتعبير عن قضاياهم، ولن يستطيع الوصول إلى استشارة وعى جمهوره إلا عن طريق اخذ دور المعلم، ثم توجيه الأوامر بشكل قارع للآذان ليصبح إيقاعه الاستهلالى ذا طبيعة توضيحية تماهى ضجة المحافل، وطبيعة مخاطبة الشعور الجمعى،

---

[1] - انظر الديوان - جـ١ - صفحات ١٠٢، ١٤٤، ١٥٤، ٢٥٦، ٤٥٤، ٥٩٣، جـ٢ - صفحات ٧٠، ١١٩، ٤٤١، ٤٤٧، ٥٦٤، ٣٠٠.

[2] - انظر جـ١ - صفحات ٧٠، ١٦٠، ٣٥٦، ٤٠٨، ٤٦١، ٤٩٧، ٥١٦، - جـ٢ - ص٢٤، الشوقيات المجهولة - جـ١ - ص٢٧٣.

[3] - الديوان - جـ٢ - صفحات ٤٧، ١٦٢، ١٩٩، الشوقيات المجهولة - جـ١ - صفحات ٢٤٠، ٢٨٧، - جـ٢ - ص٢٩، ١١١.

ولك أن تتأمل تتابع عطاء بنية الأمر وما يفعله بالنفس فى رثاء شوقى سيد درويش على الرمل قائلا:

أيها الدرويش قم – بث الجوى	واشرح الحب وناج الشــهداء
اضرب العــود تفـــه أوتاره	بالذى تهوى وتنطق ما تشاء
حرك النـــاىَ ونح فى غابه	وتنفس فى الثقوب الصعداء
واســكب العبرة فى آمـــاقه	من تباريح وشجو وعـــزاء
واســم بالأرواح وارفعهـا إلى	عالم اللطف وأقطار الصفاء[1]

إن شوقى يثير فينا عبر بنى الأمر التى استعملها شجنا رهيفا، ويبعث فى أنفسنا أنينا صادقا، لأنه يستنهض درويش من مثواه لا ليريح أنفسنا بمرآه، وإنما ليبث الجوى انظر ← قم بث الجوى – واشرح الحب – وناج الشهداء، فالاستنهاض الكائن فى الفعل " قم " يجد له شوقى ما يبرره من إدارته أن يبث درويش الجوى وأن يشرح الحب، وأن يناجى الشهداء، ثم ليضرب العود وليحرك الناى ولينح فى غابه وليتنفس فى الثقوب الصعداء، ثم ليسكب العبرة فى آماقه، وليسم بالأرواح، وليرفعها إلى عالم اللطف، وكأن هذه الزمرة من الأفعال التى يوقع بها شوقى على أوتار القلوب لحنا حزينا، كأنها لم تكفه، فاستعان لها من بنى الحزن والنواح والتباريح والشجو والعزاء، ما يعضد به دلالتها، ناهيك عن انسيابية الرمل ورهافة حس تفاعيله وتناغمها مع الشجن الموجع الذى يوقعه شوقى حزنا على سيد درويش، ولعلك تلاحظ حركية صوت الحاء ذى الاحتكاكية الصامتة المحملة بهمس مثير فى كلمات "اشرح الحب – حرك – نح – تباريح – الأرواح" حتى لكأن شوقى يقصد من وراء بثه على هذه الشاكلة فى بنى الأمر أو فى دلالات الشجن إلى إحداث أثر صوتى محرك، وهو حاصل يرجع فى الأساس إلى الإيقاع النفسى لدى شوقى نفسه، وذلك لأن الإدراك الإيقاعى إنما هو موثوق فى الأساس بالنفس التى تتمخض فيها الألفاظ والمعانى قبل انسيابها نغما له هذه الدرجة من التأثير، ولعلها الغاية المبتغاة من وراء الإحساس بالإيقاع الذى يعد صورة من صور الذات فى تعبيرها الداخلى.

وإذا أردنا أن نجتلى فعل التتابع فلنطالع السوط الذى أمسك به شوقى فألهب به ظهر الخفيف ليخرج لنا ذلك التتابع الإنشائى الرائع لصيغة الأمر فى قوله:

أيها المنتحـــى بأســـــوان دارًا	كالثـــريا تريد أن تنقضـــا
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع	لا تحاول من آية الدهر غضا

---

[1] - الديوان – جـــ٢ – ص٣٣٥.

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ممسكا بعضا من الذعر بعضا[1]

إن للخاء بصامتيته واحتكاكيته وهمسه واقعا تحت نير ألف الوصل لفعلا فى النفس رائعا، وإن له لتأثيرا فى الإيقاع بيتا، وإن له لفعلا فى الدلالة صادقا، ولك أن تتأمل (اخلع النعل – واخفض الطرف – واخشع) إن لتتابع بنى الأمر هنا وقعا لا يعدله وقع آخر، ولعل الإحساس بموسيقى حرف الخاء كما أراه ينشئ فى دواخلنا صورا صوتية مناظرة لهذا الإحساس، صورا نشعرها ولا نقدر على وصفها، نمسك بها ولا نقدر على التعبير عنها، لأن الشاعر يستظهر بها نغما فاعلا من خلال تأليفها الإثارى الذى ينفذ مباشرة إلى الأحاسيس ويحثها شئنا ام ابينا على الانصياع له، ليوقع بالنفس ما عنّ له من نغمات صادقة تأدية للرسالة المنشودة، وهذا ما فعله بنا شوقى عبر توقيعاته الحادة على ناى انفسنا، ناهيك عما يحمله كل فعل من هذه الأفعال من ظلال تقديس، ودلائل رضوخ، فما أصوات "لع – فض – شع" وهى عواجيز بنى الأمر الثلاثة سوى محاكاة صوتية لهذه الصورة من حركات الممارسة التعبيرية للمقدسات، وكأنه يلج بها مجملة إلى دلالة النهى وما تحمله من زجر تمهيدا لبنية الأمر الأخيرة "قف" بما تنطمر عليه من تأثيرات صوتية اكتسبتها من انفجارية وإطباق القاف المتحركة تعقبها احتكاكية وهمس الفاء الساكنة المحاكية لحركية الوقوف أمام شئ له قدسية قصور الفراعنة.

اما عندما تأخذ بنية الأمر إيقاعية النصح فإننا نراها ترد على هذه الوتيرة.

ابتغوا ناصية الشمس مكانا — وخذوا القمــــة علما وبيانــا
واطلبوا بالعبقــريات المدى — ليس كل الخيل يشهدن الرهانا
ابعثـــــوها ســابقات نجبا — تملأ المضمــــار معنى وعيانا
وثبـوا للعــــز من صهوتها — وخذوا المجـــد عنانا فعنانا[2]

لقد اتخذت صيغة الأمر المسندة إلى واو الجماعة لنفسها مسافات إيقاعية محددة إذ استقلت بمطالع أربعة ابيات وعجزين على سبيل القرع المتكرر بشكل آلى استنفارا لما خبا من حس، حتى لكأن شوقى قد اتخذ من نفسه مسئولا عن الضمير الجمعى للشعب المصرى فأخذ يوجه مستعملا صيغة الأمر دليلا على فورة انفعالية اعترت نفسه فقادته إلى تأليف إثارى مرتكز على صيغة الأمر المتعامد ينفذ من خلاله للأحاسيس فيحثها حثا

[1] – الديوان – جـ١ – ص٢٢٧.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٥٥٨.

إراديا على الاستجابة فيدرك القارئ محصلات الأمر الإيقاعية من خلال القرع المتوافق اضف إلى ذلك ربط شوقى صيغ الأمر فى الأبيات السابقة كلها بغايات نبيلة، فالابتغاء ← لناصية الشمس، والطلب ← للمدى، والبعث ← للسابقات، والرتب ← للعز، والأخذ على الجانب المقابل إما ← للقمة أو ← للمجد، وكلها بنى رفيعة المقدار، سامية المكانة ناهيك عن انطمار كل بنية امر فى المستهلات الأربعة على صوت الباء بانفجاريته المجهورة التى تفضى من خلال صامتية الحرف إلى محصلة تنغيمية عالية الوقع رائعة التوقيع، إذ نجح شوقى من خلالها فى خلق نظام للمواءمة بين عناصر رسالته اللغوية، وعلى ذات الدرجة من إعمال قرع الأمر المتتابع لصيغة النصح قول شوقى على الخفيف:

يا شباب الديار مصــر إليكم	ولـواء العرين للأشبال
كلما روعــت بشــــهة يأس	جعلتكم معـــاقل الآمال
هيئـــوها لـــا يليـــق بمنف	وكريم الآثار والأطـــلال
هيئــوهـــا لما أراد علــــى	وتمنى على الظبا والعوالى
وانهضوا نهضة الشعوب لدنيا	وحيـــاة كبيرة الأشـــغال[1]

لك ان تتأمل عطاء اتحاد الصيغة أولا، ثم تعامدها، ثانيا، ثم تكرار نفس إسنادها إلى ضمير الجمع ثالثا، ثم دوران صوت الهاء ذى الصامتية التى تكتسب فاعلية صوتية من خلال احتكاكية الصوت وهمسه تؤثر لا مراء فى تجلية المتغيا من وراء استعمال نفس الصيغة متعامدة على سبيل الوقوف من وراء كل صيغة وقوف المرشد الناصح لأن يعيد أبناء مصر لمصر بعض حقها، ولكم نحن فى حاجة الآن لمثل تلك النبرة من التوجيه إحياء لما درس من آمال، وما خفى من قيم، ولعل ذلك كان يسوق شوقى كثيرا إلى دور الواعظ الذى هو أحرص من مجرد الناصح على تحقيق المأمور موعظته التى ارتضت لنفسها، بفعل دور شوقى، صيغة الأمر المسند لضمير الجمع فنجده يقول:

روحـوا القلب بلذات الصـبا	فكفى الشـــيب مجـــالا للكدر
عالجوا الحكمة واستشفوا بها	وانشدوا ما ضل منها فى السير
واقــرأوا آداب من قبلـــكم	ربما علمَ حَيـــــا من غبر
واغنمــوا ما ســـخر الله لكم	من جمال فى المعانى والصور
واطلبــوا العلـم لذات العلم لا	لشــــهادات وآراب أخــــــر
كم غلام خامـــل فى درســـه	صار بحر العلم أستاذ العصــر[2]

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٥١٠.

[2] - الديوان – جـ٢ – ص٤٥.

لقد أفزع انتحار الطلبة، إثر رسوبهم المتكرر فى الامتحان، شوقى فآلى على نفسه إلا أن يقوم بدور الواعظ، الباعث للأمل، والباسط بردة الرجاء فى غد أكثر إشراقا، فبدا نبرته الوعظية التى ارتضت لنفسها الرمل وزنا، وضمير الجمع إسنادا، والقرع المتعامد سبيلا للوصول وقد نجح شوقى ان يضع أوامره المتتابعة موضع الاستحسان من خلال قيامها على التثبيت والإلغاء، تثبيت قيمة جديدة متفائلة يأمر بها ، وإلغاء قيمة اجتماعية خاطئة رسخت من خلال خطأ فى التصور تمثل فى كون الرسوب قمة الفشل، ولقد برع شوقى من خلال إحساسه بالمشاعر المتلاطمة من اليأس القاتل إلى القنوط المدمر، لدى هؤلاء الشباب، فى أن يفتح أمامهم ابواب الأمل على نهايات مصاريعها من خلال نبرته الوعظية الحادة التى استعملها فى أبياته السابقة ليؤكد ما يمكن أن تنهض به صيغة الأمر من إيقاع فاعل.

ثانيا: بنية النهى:

والنهى "طلب كف عن فعل على جهة الاستعلاء"[١] وللنهى حدة قرع تفعل فى المعنى فعلا ظاهرا، إذ يبرز عن طريقها موقف الناهى من المنهى عنه "ويلاحظ البلاغيون أن التعامل مع هذه البنية يستدعى حضور حالة شعورية وذهنية تبدأ فاعليتها من منطقة (الإثبات) لأن (الكف) فعل يحصل بشغل النفس بضد المنهى عنه، وهو ما يستدعى تقدم الشعور بالمكفوف عنه، لأننا لا نطالب أحدا بعدم الفعل –أى تركه إلا وعنده عزم على هذا الفعل، أو على الأقل وعى بإمكانية وقوعه، إذ لا يعقل أن يكون هناك إنسان لا يعى شيئا عن فعل ما، ولا يعتزم فعله، ثم آمره بتركه"[٢]

وهذه البنية نادرة جدا فى ديوان شوقى قياسا إلى غيرها من بنى الإنشاء إذ لم تقع سوى فى مطلع واحد لقصيدة على الرمل[٣]، وكان شوقى يستعملها فى حشو قصائده على استحياء شديد فلم يبرز فى مجمل قصائده بنية ذات بال، إلا أنها إذا حضرت، فإنما

---

[١] - عروس الأفراح – بهاء الدين السبكى – جـ٢ – ص٣٢٤. – القاهرة – عيسى الحلبى ١٩٣٧م.

[٢] - البلاغة العربية – قراءة أخرى – د/محمد عبدالمطلب – ص٢٩٧.

[٣] - الديوان – جـ٢ – ص٢٨.

تمثل بحضورها قرعا صوتيا دلاليا فاعلا، ولقد استأثرت قصيدة "ميلاد الأمير" بأعلى تواتر لهذه البنية إذ تواترت فى إثنى عشر موضعا متفرقا فكانت كالتالى:

- وضن به فإن الخير فيـــه	وخذه من الكتاب وما يليـــه
٢٢- ولا تأخذه من شفتى فقيه	ولا تهجر مع الدين العلومــا
٢٩- وكن شعب الخصائص والمزايا	ولا تك ضائعا بين البرايـــا
٣١- ولا تطمع إلى طلـــب المحال	ولا تقنع إلى هجر المعـــالى
٣٣- ولا تقبل لغـــير الله حكمـــا	ولا تحمل لغير الدهـــر ظلما
٣٤- ولا ترض القليل الدون قسما	إذا لم تقدر الأمر المرومـــا
٣٥- ولا تيأس ولا تك بالضجـــور	ولا تثقنْ من مجرى الأمـــور
٣٧- وفى الجهال لا تضع الرجـاء	كوضع الشمس فى الوحل الضياء
٣٩- وبالغ فى التدبر والتحـــرى	ولا تعجل وثق من كل أمـــــر
٤٢- ولا تستكثرن من الأعـــادى	فشر الناس أكثرهم خصومـــا
٤٣- ولا تجعـــــل تودّدك ابتذالا	ولا تسمح بحلمـــك أن يذالا
٤٦- ولا تحســـب بأن الله يرشـــى	وأن مزكيا أمن الجحيمـــــا
٥٧- وخذ لغة المعاصر فهى دنيـا	ولا تجعل لســان الأصل نسياً[١]

لقد أدار شوقى قصيدته كلها على نظام المربع فأكسبها بذلك ألقا إيقاعيا خاصا، يتجدد عطاء أبنيته الصوتية مع الانتهاء من كل مربع ثم البدء بما يليه، أضف إلى ذلك انسيابية إيقاع تفاعيل الوافر ذى الدندنة التنغيمية الظاهرة، تخرج بثمرة إيقاعية متحققة بالفعل يستشعرها القارئ بقراءة هذا العمل التوجيهى الذى أعده شوقى بمناسبة ميلاد الأمير (محمد عبدالمنعم) ابن الخديوى عباس ولعل شوقى اختار التربيع شكلا — والوافر وزنا تناسبا مع إيقاعية التدليل التى تصلح لمناغاة طفل رضيع وبخاصة أن شوقى استغل سن الأمير الوليد ليوجه نصائحه لكل من جايله من أطفال مصر، لذا وجدنا بنيتى الأمر والنهى معا تملآن فضاء هذه القصيدة الفريدة فى شعر شوقى ولقد ارتضت بنية النهى لنفسها موضع الصدر من الشطرين سوى فى بيته السابع والثلاثين، كما ارتضت لنفسها تفعيلة الوافر "مفاعلتن" التى استوعبت بامتداد مقاديرها صيغة (لا تفعل) مسبوقة بالواو فى كل البنى، والواو بشفويتها وصائتيتها المجهورة قد صنعت لنفسها حضورا صوتيا متعامدا أظهر به شوقى بنية النهى المستهلة بلا النهاية التى تعامدت هى الأخرى بشكل رائع فدارت على مساريها الرأسى فى الأبيات (٣٣، ٣٤، ٣٥) والأفقى فى الأبيات (٢٢ — ٣١ — ٣٣ — ٣٥ -٤٣) وللام صامتية مجهورة لها فعل فى الدلالة ساحر، وحضور صوتى

---

[١] - الديوان – جـــ١ – ص٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧

ظاهر، يمثل قرعا دلاليا مهيمنا بفعل التواتر المستمر للصيغة، والذى يقوم معادلا صوتيا لحضور التقفية المكثف على مدار الشطرين المتلاقحين فى كل بيت تلاقح تصريع، وللتصريع المتكرر هيمنة صوتية تقتضى خفاء ما دونها، لذا وجب استنفار بنى النهى بعضها البعض إظهارًا للنفس وإثباتا للوجود أما ما كمن وراء بنية النهى من دلالة أدبية توجيهية تغياها شوقى فإنه ظاهر الأثر إذ ينهى شوقى جيل الصغار عن أخذ العلوم من فقهاء توجههم النوازع، وتسوقهم المذاهب، ثم ينهاهم عن الانصراف لعلوم الدين وهجر العلوم الأخرى التى يوقع نقصها الأمة فى حرج، ثم ينهاه فى بيته التالى عن أن يكون ضائعا بين البرايا، ثم لا يطمع فى طلب المحال، ولا يقنع إلى هجر المعالى ثم يكرر لاءاته تكرارًا تربويا توجيهيا ظاهر المضمون رائع الأثر حتى لا يلام فى عدم إبلاغه، وبخاصة أن شوقى ومن جايله من الشعراء حملوا على عواتقهم أمر إصلاح المجتمع، وهذا ما جلته لنا بنى النهى التوجيهى المتكرر فى هذه القصيدة.

هذا وقد يرمى شوقى ببنية النهى إلى دلالة أخرى كالتوسل والدعاء على شاكلة قول آمال فى (على بك الكبير) على الخفيف:

رب لا تجعل العلاقـــة إلا ... من سـلام إذا التقينا ورد
رب إن البـلاء منى قريب ... وأرى حفرة وأخشى التردى
رب لا تقض أن أخون عليا ... وأعنى على الوفاء بعهدى
أنا حيرى وأنت تهدى الحيارى ... كيف أهوى على هوى الزوج عندى[1]

إنه الصراع النفسى الحاد الذى دار بين آمال وبين نفسها إذ تأرجحت بين الوفاء للزوج وبين الانقياد وراء الهوى، فبدت أمواج نفسها تتلاطم فرأيناها تتوجه إلى الله متشبثة بضرورة عونه إياها على بقاء وفائها للزوج الغائب، الذى أكرمها وأعلى مكانتها، ولقد نجح شوقى من خلال تفعيلة الخفيف الأولى "فاعلاتن" فى نقل هسيس الرجاء الذى تزفره آمال، ثم ينتقل بها فى نفس المشهد من وزن الخفيف إلى وزن البسيط الذى يبدى تغير حالها وتلبية ربها رجاءها وبقائها على الوفاء لزوجها فتقول:

لا لا رويـــدك يا آمـــــال لا تثبى ... على الأمـير ولا تجزيه طغيانا
واحمى حمى الليث فى أيام غيبته ... إن اللباة تحوط الغاب أحيانا
لقد أقـــــامك فى محرابـــه ملكا ... لا تجعلى الملك المهدى شيطانا[2]

---

[1] - المسرحيات – ص٥٩٦.

[2] - المسرحيات – ص٥٩٦.

لعلك لاحظت قرع لاءات النهى المتكررة على وزن البسيط ذى الرحابة الإيقاعية المهيمنة على المشهد والتى استوعبت تلاطم أمواج نفس آمال وعودتها لرشدها، ورأيت كيف ارتقى البسيط بإيقاع النهى تمشيا مع إيقاع نفس تأبى الخيانة لذا ترضخ ذاتها لأمر الضمير الزاجر الذى طلب منها الكف عن الفعل بأربع لاءات متكررة أفقيا بشكل تقريعى زاجر نجح شوقى من خلاله فى إثبات ارتقائه مشارف التمثيل قدر ارتقائه عليا مشارف التغنى، ولك ان تتأمل كيف أنه تعمق داخل نفس آمال فصور تماوج أحاسيسها وعرض مشاعرها المتلاطمة عرضا نفسيا إيقاعيا منمقا، وكيف تحرك بأوزانه، ودار بإيقاعاته مع حركة ودوران ما بنفس بطلة المشهد الذى أخفى إيقاعه امتداده، وإن فى ذلك لأبلغ رد على من عاب على شوقى تطويله الجملة الحوارية غافلا عن دور الإيقاع المشتجر فى داخل العمل بل وقدرته على التنويع عبر الحوار العارم بين مشاعر البطل المتلاطمة والمتلاحقة فى آن واحد.

وإيقاع النهى كبنية إنشائية كان يعلو ويهبط مع قوة انفعال شوقى أو خفوته، وعلى المسارين فإن له دورا دلاليا يؤديه من خلال مقتضيات التعبير، ومتطلبات الإسفار عما بالنفس من مشاعر، فقد يأخذ شكل النصح كقول شوقى على الرجز فى مطولته (دول العرب وعظماء الإسلام)[1].

لا ترض منه مبلغ الرعـــاع	وحصة الأعمى من الشعاع
ولا تضع مـــن الجديد كله	يفتك وضع الشئ فى محله
بين الجديد والجديد ميـــل	لا تتبع طـــريقة الشمَيْل
لا تخلط الأعجـام بالأعراب	تحجل – وقاك الله - كالغراب[1]

وقد يضعه موضع الرجاء كقوله على البسيط موجها الكلام للسلطان طالبا منه معاقبة شريف مكة لإساءته إلى الحجاج.

لا ترج فيه وقارا للرسول فما	بين البغاة وبين المصطفى رحم[2]

وقد يديرها على سبيل الوعظ كقوله على مجزوء الكامل:

لا تهجعن إلى الزمـــا	ن فقد ينبه من هجع
لا تخل من أمــــل إذا	ذهب الزمان فكم رجع[3]

---

[1] - ديوان – دول العرب وعظماء الإسلام – ص١١.
[2] - الديوان – جـــ١ – ص٣٨٢.
[3] - الديوان – جـــ١ – ص٤٧٥.

وعلى كل فقد نوع شوقى فى دلالة هذه البنية ما عنّ له التنويع وبقى لها قرعها الإيقاعى الذى يعضد شوقى به ما تغيا من دلالة على الرغم من ندرة هذه البنية فى مجمل شعر شوقى كما سلف أن أومأنا.

ثالثاً: بنية النداء:

وهى بنية تنطمر على حضور صوتى ظاهر يتخذ من دلالة الاستدعاء ذاتها ما أراد من دلالة، وما تغيا من استلفات، وإنتاجية هذه البنية تتأتى فى الأساس من معنى الطلب القائم على الاستدعاء سواء أذكر الشاعر أحرفها أو لم يذكرها، ويلاحظ البلاغيون أن هذه الأدوات تتبادل السياقات فيما بينها، على معنى أن القريب قد ينزل منزلة البعيد، والبعيد ينزل منزلة القريب تبعا للهوامش المصاحبة، كما يلاحظون أن أدبية النداء تتأتى عند تخلصه من (أصل المعنى) ليولد إنتاجية بديلة، سواء أكان التوليد على مستوى السياق ، أو على مستوى الصيغة ذاتها ، وأهم السياقات المتولدة: الإغراء والاختصاص والتعجب والندبة والاستغاثة والتحسر[١]

والنداء يساهم مساهمة فاعلة فى تنشيط نفس القارئ، أو استنفار إحساس المستمع، ولقد أداره شوقى مستهلا لمعظم روائعه، ناهيك عن مساهمته فى إثراء بنية القصائد من الداخل، وتنشيط أدائها، وشوقى كان ينجح من خلال استعماله إياه فى توليد سياق كالتعجب فى مثل قوله على الطويل:

إلهى .. هذا جــرحه – ذا مكانه	أما كان طول الـــدهر للجرح لائما
إلهى .. هذا الجـــرح فوق جبينه	مضت سنوات ما محون العـــلائما
لقد بارز الصبيان بالسيف ناشئا	فصادف سيفا خدش الرأس صارما
إلهى – أرى أشـــــياء ثم مهولة	وأشفق فيها من عقـــابك صارما
إلهى لا تجعله حقا ومـــر – أكن	بما أنا راء من عـــذابك حالمـــا
كفى غضبا يارب حسب عقوبة	وحاشـــاك لم تظلم ولم تك ظالمـــا
إلهى كانت هفوتى عـــن غواية	فتبت فكن لى فيهما اليوم راحما[٢]

لقد دارت صيغة المناجاة الكائنة فى تعاقب بنى النداء على لسان مصطفى ذلك الجلاب الذى باع ابنه يومًا لعلى بك الكبير، ثم تزوج الأخير من ابنته فحدث أن أحب الابن أخته دون علم، ثم خلا بها فاستعانت بأبيها الذى يكتشف أن المحب ابنه المبيع صغيرا،

---

[١] – البلاغة العربية – د/عبدالمطلب – ص٣٠٠-٣٠٢.

[٢] – مسرحيات شوقى – ص٥٩٠، ٥٩١.

فيناجى ربه مستعملا صيغ النداء المتعاقبة محذوفة الأداة وبنفس الكلمة التى استقلت تفعيلة الطويل الأولى "فعولن" مطية وصول لإشراكنا معه فى المأساة التى وقع بها، إذ إن حماقاته فى شأن ابنائه صغارًا هى التى اوصلته إلى هذه الفاجعة، واوصلتهما معه إليها كبارًا، فلم يستطع الرجل تحمل المأساة فأخذ ينغم وقع هولها على نفسه تنغيما يجسد مأساة ذاته، ويجلو مداخل نفسه جلاء مسفرًا ليشعرنا بمدى ندمه على ما كان منه ثم ينتهى إلى البحث عن خنجره ليقتل ابنه دفاعا عن شرفه فيخاطب نفسه خطاب الواقع بين امرين احلاهما مر قائلا على الخفيف:

رَبِّ ضلل يدى وحطم سلاحى ... رَبِّ لا تقض أننى اقتل ابنى[1]

إن شوقى جمح بإبداعه جانبا أصاب به مرامًا بعيدًا، وترك به فى النفس وقعا رائعا قضت به وطرها فى المتعة المرادة، والإحساس المتغيا، هذا وقد يدير شوقى النداء متفق الصيغة على مدار العمل مجملا، ولعل فى اتفاق الحرف والمنادى وتكرارهما بالعمل كل فترة يعد أمرًا مثريا للإيقاع العام، بل ومسفرًا عن مناجاة مبينة عن تعلق بالمستدعى، وهذا عين ما حدث فى مقروعاته المتتالية على مدار القصيدة فى رائعته "أبو الهول"[2] التى ادارها على وزن المتقارب مناجيا أبا الهول مناجاة ممجد، ومستدعيا إياه استدعاء مدرك لعظمته قائلا:

أبا الهــول ! طال عليك العصــر ... وبلغت فى الأرض أقصى العمر
أبا الهــول ! ماذا وراء البقـــاء ... إذا ما تطــاول — غير الضــجر
أبا الهــول ! ما أنت فى المعضلات ... لقد ضلت الســبل منك الفكر
أبا الهــول ! ويحك لا يســـتقل مع الدهــر شئ ولا يحتقر
أبا الهــول ! أنت نديم الزمــان ... نجى الأوان سمير العصــر
أبا الهــول ! لو لــم تكن آيــة ... لكان وفاؤك إحدى العبـر

ننبه إلى أنه حدث خطأ من المحقق فى توزيع شطرى المتقارب، ولقد ظهر جليا فى هذه القصيدة، إذ جعل معظم ابياتها مداخلة ونقل الحرف الأخير من تفعيلة الشطر الأول الأخيرة إلى مستهل تفعيلة الشطر الثانى الأولى وهذا كان حادثا فى الأبيات (الثانى والثالث والخامس) مما بين أيدينا ولكننا آلينا على أنفسنا إلا أن نكتبها صحيحة إقامة لصحة الأوزان، وَرَنْأبها عن النبو المستهجن، ويهمنا هنا الإلماح إلى قرع المناجاة المتكرر بشكل آلى ليمثل، وإن بعدت المسافة بين الأبيات، حضورا إيقاعيا بينا يصور شوقى عن طريقه

---

١ - المسرحيات - ص٥٩٣.
٢ - الديوان - جـ١ - ص١٩٢.

مدى تعلقه بالمنادى، ومدى تعظيمه إياه، ولعل بنية النداء فى المستهلات جميعها تمهد لبنى أخرى تتناوح بين الإخبار، والاستفسار، والنفى، والترحم، والتقرير، والشرط وكلها بنى تنفتح على تعابير فنية أخرى تنثال خلف بيت المرتكز الاستدعائى المتكرر حتى لكأن بنية النداء هنا هى النقطة التى منها يبدأ شوقى، وإليها يعود.

أما الاستدعاء فى مستهلات بعض روائع شوقى فكان مفتاح ولوج إلى عالم قصائده إذ يستلفت شوقى من خلاله انتباه قارئ شعره أو مستمعه إلى دلالة بعينها يرمى إليها كالتعظيم الكائن فى نداء طيارى الآستانة إثر وصولهما لمصر بسلام وكان قد هلك قبلهما اثنان قائلا على البسيط:

يا راكب الريح حى النيل والهرما — وعظم السفح من سيناء والحرما[١]

وقد يرمى شوقى من وراء استعمالها إلى دلالة كالترحيب على شاكلة قوله على الوافر:

أبولو مرحبا بـك يا أبولو — فإنك من عكاظ الشعر ظل[٢]

أو التفخيم على شاكلة قوله على الكامل:

قصرَ الأعزة ما أعز حماكا — وأجل فى العلياء بدر سماكا[٣]

أو الندم كقوله على الكامل أيضا:

يا أخت أندلس عليك سلام — هوت الخلافة عنك والإسلام[٤]

أو إبداء الدهشة والتعجب على شاكلة قوله على السريع:

يا رب ما حكمك ماذا ترى — فى ذلك الحلم العريض الطويل[٥]

أو يبعث زفرة استهلاله الاستدعائى مثار شجى وشارة حزن على شاكلة قوله على البسيط:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا — نشجى لواديك أم نأسى لوادينا[٦]

وكذلك قوله:

يا دنشواى على رباك سلام — ذهبت بأنس ربوعك الأيـام[٧]

---

[١] - الديوان – جـ١ – ص٥٢١.
[٢] - الديوان – جـ١ – ص٥٠٤.
[٣] - الديوان – جـ١ – ص٤٩٠.
[٤] - الديوان – جـ١ – ص٣٨٥.
[٥] - الديوان – جـ١ – ص٣٦٣.
[٦] - الديوان – جـ١ – ص١٤٧.
[٧] - الديوان – جـ١ – ص٥٤٥.

وعلى كل فقد أدار شوقى بنية النداء إدارة الواعى البصير مستثمرا عطاءها الإيقاعى القائم على القرع الملفت للانتباه، لذا قيل عن هذه البنية لديه "إن النداء من أساليب الاستهلال الأساسية فى شعر شوقى، يستهل به القسم الجديد فى القصيدة المتعددة الأقسام، وهو بهذا الدور يبرز أزمة الشاعر فى كل مرحلة، ومساهمته فى بنية القصيدة الداخلية أكثر من مساهمته فى بنيتها الخارجية، فهو يحدد مختلف المراحل تحديدا ماديا ومعنويا فى نفس الوقت، إنه فاصل واصل يخفف وطأة الطول ويجوهر أمهات المعانى"[1]

رابعا: بنية الاستفهام:

هى بنية تتعدد أدوات إنتاجها مترددة بين الحرفية والاسمية، ولا يدفع إليها الشاعر طلبا لإجابة قدر سعيه من ورائها إلى دلالة يبتغيها كاللوم والتقريع، أو التمجيد والثناء، أو الحيرة والدهشة، أو التفجع وإبداء الحسرة، وهى أمور، فى مجملها، تحددها متطلبات المعنى، وشوقى قد نجح نجاحًا يحسب له فى استغلال إيقاعية هذه البنية فأدارها منفردة ومكثفة فى المستهل والحشو، إدارة البصير، ولقد مثلت هذه البنية حضورًا إيقاعيا مكثفا يجعلها هى الأولى بين بنى الإنشاء لدى شوقى، فلم نشعر فى تكرارها بملل، ولم نشعر فى تباينها بنبو، وقد جاء على الشاكلة الأولى قوله على الكامل:

قل لى نصير وأنت برٌ صــــــادق ... أحملت إنســانا عليــك ثقيلا؟؟
أحملت دينا فى حيــاتك مـــرة ... أحملت يوما فى الضلوع غليلا؟؟
أحملت ظلما من قــريب غــادر ... أو كاشح بالأمس كان خليــلا؟؟
أحملت منا بالنهــــار مكــررا ... والليل من مسد إليك جميــلا؟؟
أحملت طغيان اللئيم إذا اغتنى ... أو نال من جاه الأمـــور قليلا؟؟
أحملت فى النادى الغبى إذا التقى ... من سامعيه الحمد والتبجيــلا؟؟
تلك الحيـــاة وهـــــذه أثقالها ... وزن الحديد بها فعاد ضئيــلا[2]

إن شوقى ساق هذه القصيدة فى معرض التكريم، وبهذا استهلها استهلالا ينم عن الإعجاب، ولكنه خلص فى خاتمتها إلى فلسفته التأملية التى صبها لنا فى شكل استفهامى تعجبى، وكأنه لا يقصد (السيد نصير) المكرم لحصوله على لقب عالمى فى حمل الأثقال، وإنما يقصد تصوير نفسه وما يتعرض له من حوله، فهو وإن وجه النداء فى بيته الأول لنصير إلا أنه بدأ مع استخدام همزة الاستفهام المسندة للفعل (حملت)الخاص بكل ما هو ثقيل، بدأ فى تصوير أثقال الحياة المعنوية لا المادية وكأن بنية الاستفهام ودلالة الحمل

---

[1] - خصائص الأسلوب فى الشوقيات – الطرابلسى – ص٣٧٠.
[2] - الديوان – جـ١ – ص٥٠٣.

أثارتا لديه شعورا بالظلم فبدأ يقرع آذاننا بهذه الصيغة متعامدة، لها بروز صوتى للحاء والتاء بهمسهما وتتوسطهما الميم واللام بجهرهما، ثم يسوق وراء كل تكتل متتابع نوعا من حمل معنوى ثقيل متمثلا فى إنسان غير مرغوب فيه، أو دين مذل أو غليل قاتل، أو ظلم ممض أو منٌ مكرر، أو ظلم من لئيم، أو غبى متعال، وكأن هذه البنى جميعها منسابةٌ وراء بعضها البعض قد قادت شوقى إلى حكمته الإخبارية الأخيرة التى تنبئ بوقوف الحديد بثقله ضئيلا أمام ثقل كل هذه الأثقال المعنوية. ولعل البيت الأخير يمثل لدى شوقى زفرة أسى تريحه من لهثه المتتابع والمتمثل فى الاستفهام المتعامد.

وعلى ذات الشاكلة من التعامد الاستهلالى قوله على المتقارب:

فأين النبوغ وأيــــن العلــوم	وأين الفنـــون وإتقـــانها؟؟
وأين من الخلق حظ البـــلاد	إذا قتــل الشـــيب شبانها؟؟
وأين من الربح قسط الرجال	إذا كان فى الخلق خسرانها؟؟
وأين المعلم؟؟ ما خطبــــــه	وأين المدارس؟؟ ما شأنها؟؟
لقد عبثت بالنياق الحـــداة	ونام عن الإبـل رعيانها[1]

إن شوقى هنا يسوق استفهاماته المتعامدة على سبيل استنهاض أبناء مصر، ولومهم على ما كان من محاولة أحدهم اغتيال سعد زغلول، حتى إن هذا الأمر كاد يتسبب فى فتنة داخلية بين الأحزاب، فكان على شوقى أن يتصدى لها مستعملا كل أسلحته، وهذا ما كان، وقد كشفت بناه الاستفهامية المتتابعة عن قلق عام يعتمل بنفسه بشأن مستقبل البلاد الذى من الممكن أن تتلاعب به فئة ضالة من أبنائها، ولعل فى تتابع قرع الاستفهام المتجاوب فى البيت الأول، والمتلاقح فى البيت الأخير ما يكشف عن ندب شوقى حظ بلاده، ومحاولة السعى فى البحث عن هذه القيم المهدرة بفعل غياب الوعى وعدم الاهتمام بالتعليم. وقد درات البنى المتعامدة لأداة الاستفهام فى شعر شوقى فى مواضع كثيرة[2] فبدت رتيبة حينا، ومتنوعة الأداء، ثرة العطاء أحيانا وعلى كل فقد كان حضورًا صوتيا ظاهرًا يعضده التعامد ويشد من أزره التكرار.

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٥٧٨ - لقد وزع المحقق تفاعيل المتقارب خطأ فاعتمد التدوير فى الديوان ولكننى أثبت الأبيات صحيحة.

[2] - انظر الديوان - جـ١ - صفحات ٢٩٨، ٥١٧، ٥٧٨.

أما بنى الاستفهام المتباينة فقد كان شوقى يرمى من ورائها إلى إيقاع يوحى بالتعطش إلى المعرفة، والنزوع إلى التبين، إيقاع مستبين يرتفع درجة جديدة مع كل اداة متغيرة، ويرتفع إيقاع العمل مجملا مع كل ارتفاع استفسارى ولقد مثلت هذه الاستعمالات حضورًا رهيبا فى شعر شوقى ونذكر من أمثلتها قوله على الوافر:

رهين الرمس حدثنى مليـا هو الخبر اليقين وما ســـواه	حديث الموت تبد لى العظات أحـــاديث المنى والترهــات
سالتك ما المنيـــة؟ أى كأس؟	وكيف مذاقها؟ ومن السقاة؟؟
وماذا يوجس الإنســـان منها	إذا غصت بعلقمها اللهـــاة؟؟
وأى المصرعين أشـــد؟ موت	على علم؟؟ أم الموت الفوات؟؟
وهل تقع النفـوس على أمـان	كما وقعت على الحرم القطاة؟؟
وتخلد؟؟ أم كزعم النـاس تبلى	كما تبلى العظام أو الـــرفات؟؟
أمثلك ضـائـــق بالحق ذرعا	وفى برديك كان لـــه حمـاة؟؟
أليس الحـــق أن العيش فان	وأن الحى غايتـــه الممـــات؟؟
خلت حلميـــة ممن بنـــاها	فكيف البيت حولك والبتـات؟؟
أفيه من المحلة قـــوت يـــوم	ومن نعم ملأن الطور شـــاة؟؟
وهل لك من حريرهما وساد	إذا خشيت لجنبيك الصـفاة؟؟
تولى الكل لم ينفعـــك منـــه	سوى ما كان يلتقط العفـاة[1]

لقد رصف شوقى لدوال الاستفهام المتباينة ببنية النداء التى يستخدم لها المركب الإضافى "رهين الرمس" بما يحمله من دلالات حسرة وتفجع والقصيدة فى مجملها تسعى للتأمل من مستهلها إلى خاتمتها، وبخاصة أن شوقى يقف أمام الحقيقة الوحيدة التى يكرهها الخلق، فينساق بفعل تماوج الأسى بنفسه إلى التأمل فى هذه الحقيقة عبر زمرة من دوال الاستفهام الرامزة التى جاءت توقيعا حزينا على أوتار موجعة، نجح شوقى من خلالها فى الإيحاء والتصوير بواسطة إيقاع بنى الاستفهام التى تجدد عطاؤها بتنوعها، ولك أن تتأمل عطاء التنويع فى بيته الثالث ← سألتك: ما المنية؟؟ اى كأس؟؟ وكيف مذاقها؟؟ ومن السقاة؟؟ إن شوقى يرقصنا عبر نغم الاستفهام رقصة وداع لمتأمل تعتصره حيرة التعطش لمعرفة الحقيقة، حقيقة الحقيقة الوحيدة التى لا نصدقها – حقيقة الموت،

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١.

التى صورها شوقى علقما تغص به اللهاة، وشوقى قد برع براعة منقطعة النظير فى استعمال بنى الاستفهام التى صنع تنوعها تموجا يماهى موجات حزن المتأمل، فلقد أدارها شوقى متناغمة مع تفاعيل الوافر ما بين (ما – وأى – وكيف – ومن – وماذا – وهل – والهمزة) أضف إلى ذلك الاستفهامين الصوتيين الرائعين، بل إن أنصفت قل القاتلين فى البيت الخامس "موت؟؟" والبيت السابع "وتخلد؟؟" وقد أتبعهما شوقى بسكتة خفيفة تشيع رهبة قاتلة، ثم تسوق زفرة أسى عميقة لا ننتبه من حرقتها إلا على مفاجأة "أم" التخييرية" التابعة للمقدارين، وعلى كل فإن الاستفهام لدى شوقى يبدى حيرة ما ورائية عميقة تؤكد فلسفته التأملية الهادئة التى تناغم معها إيقاع صوتى هادئ، مفعم بعاطفة قوية وخيال ثرى خالد. ولك أن تتأمل أيضا كيف يتغنى شوقى بأمجاد النهر الخالد مستعملا صيغ الاستفهام استعمال الرامى إلى هدفين إيقاعى يترجم عن ضرورة الترنم بعظمة هذا النهر الجليل، ودلالى يترجم عن ولوع نفس الشاعر بما ساقه لنا النيل من جمال طبيعى خالد خلود الزمن، فتأمل رائعته التى أهداها إلى "مرجليوث، أستاذ اللغة العربية بجامعة "أكسفورد" والتى صبها فى قالب الكامل ممهدًا لها بمقدمة نثرية والجًا من خلالها مباشرة إلى دوال الاستبيان الرائعة التى قال فيها:

من أى عهد فـــى القرى تتـــدفق ... وبأى كف فى المدائن تغـــدق؟؟
ومن السماء نزلت؟؟ أم فجرت من ... عليا الجنان جدا ولا تترقرق؟؟
وبأى عين أم بأية مــــــزنــــة ... أم أى طوفان تفيض وتفهـق؟؟
وبأى نول أنت ناســـج بــــردة ... للضفتين جديدها لا يخلق؟؟[1]

إن شوقى يركز على صيغ الاستفهام تمهيدًا لبيان ما للنيل من فضل إذ لولاه ما قامت بمصر حضارة، وما كتب للمصريين الخلود، ولعل تكثيف الاستفهام هنا قد أحدث لونا من علو نبرة الإيقاع، مما أحال التركيز على المعنىَ لا المعنى، كما أنشأ نوعا من جدلية التحاور على المستوى العميق لا السطحى حتى إنك لتكاد تسمع زفرة الإعجاب وتستشعر إيماءها الصوتى الرامز، ولعل فى تكرار نفس صيغة الاستفهام أكثر من مرة ما يؤكد دلالات بعينها كان شوقى واعيا بها حال نظمه، إذ إن تكرارها يعنى ثبات التكتل ذاته من الناحية الصوتية، أما من الناحية الدلالية فإن المقصود منها يتغير بتغير المستفهم عنه، من هنا جاء ثبات البنية الصوتية تنغيميا دلاليا على السواء، ولعل هذا منبع الإمتاع الذى

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٢٣٣، ٢٣٤.

تفياه شوقى فى قصائد كثيرة عمد فيها إلى تعامد نفس البنية على مدار عدة أبيات فأنشأ لأعماله تلك لونا من الرفعة الإيقاعية النادرة.

٢- الإيقاع والمعجم الشعرى عند شوقى:

إن لأى كلمة بالنفس وقعا خاصا، كما أن للكلمة الشعرية وقعا خاصا[1] أيضا، إلا أن خصوصية وقع الأخيرة تكتسبه من خلال اشتراك عدة أشياء فى إكسابها إياه، إذ تكون مصبوبة فى تجربة شعورية ومحملة بمعاناة إرهاصات الإبداع، ومفعمة بعاطفة جليلة حركت خيالا فاعلا فأتت على أثر هذه العملية من المخاض الكلمة مجللة بإيقاع حى جاءها من الانصهار مع غيرها فى بوتقة تعبيرية جسدها الوزن وروحها الإيقاع المحرك، تلك الكلمة ما هى سوى لبنة فى بناء تعبيرى ضخم هو القصيدة وعلى قدر براعة الشاعر فى وضع الكلمة فى مكانها اللائق بها على قدر خلود تعابيره، وعلى قدر الأثر الذى تكتسبه كلماته فى موضعها الجديد، إذ إن الكلمة فى المعاجم مجرد ظل لمعنى، فهى تكون بذلك خالية من الحياة، خالية من الروح، إلا أنها ذاتها فى التعبير الشعرى تكتسب ألقا تعبيريا خاصا قد يبهج، وقد يشجى، قد يثير إحساسا بالسخرية أو إحساسا بالشفقة وذلك لما اكتسبته من ماء الحياة الجديدة، التى رفدتها إياه منابع الإبداع هذا "وتكتسب الكلمة فى الدراسات النقدية أهمية بالغة:لما لها من قيمة فى تشكيل الإبداع باعتبارها الوسط الذى يربط المبدع بالمتلقى على صعيد العمل المنجز، فضلا عن أنها أحد المؤشرات التى يبنى عليها التفاضل بين أعمال المبدعين"[1]

ويرى العقاد أن "الألفاظ رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات، تتيقظ وتحيا فى الذهن متى مر بها اللفظ وجرى على اللسان"[2]

ويؤكد الإمام عبدالقاهر أن الألفاظ لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعانى، وأنها لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها لبعض فيعرف فيما بينها فوائد، فهى رموز وسمات للمعانى التى يراد الإبانة عنها"[3]

---

[1] - البنية الإيقاعية فى شعر البحترى - عمر خليفة - ص٢٣٩.
[2] - مطالعات فى الكتب والحياة - العقاد - ص٢١٤ - القاهرة ١٩٢٤م.
[3] - دلائل الإعجاز - ص٤٠١، ٤١٥، ٤١٦.

وهذا عين ما أكده كل من الجاحظ والباقلانى قبل الإمام، إذ رأى الأول أن المعانى القائمة فى صدور العباد مستورة خفية، وبعيدة وحشية، وإنما تحيا المعانى بذكرهم لها، وإخبارهم عنها" ويشترط لإظهار المعنى وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار ودقة المدخل"[١]

بينما أكد الثانى أن الكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة فى النفوس، التى لا يمكن التوصل إليها بأنفسها، وهى محتاجة إلى ما يعبر عنها"[٢]

ولقد أكد النقاد على صلة اللغة بالشعر، وما اللغة سوى مفردات معجمية ونحن على علم بأن "لكل لفظة تاريخ خلف الوعى، كما أن لها معناها الموضوعى والمنصوص عليه فى المعاجم، وكذلك فهى رمز لعالم الشاعر أو دلالة لأحاسيسه، وللفظة – أيضا – روحها وملابساتها الخاصة، أعنى، شاعريتها أو مجازيتها، والبحث فى شاعرية اللغة لا يعدو كونه دربا من الفرض العلمى الذى لا يخلو من المغامرة والظن والاحتمال، ولكننا إذا حرصنا على أن نفهم الشعر واللغة معا، يجب أن تكشف فى صبر عن العلاقات الكامنة فى الاستعمالات اللغوية"[٣]

"واللغة العربية، بنوع خاص، شعرية فى الدرجة الأولى، أى شخصية إلى حد كبير، تفلت من المصطلحات والتحديدات المنطقية فتنبجس وتنفجر فى حركة الأعماق، وفى الإبداع الشعرى يصل غنى هذه اللغة إلى أوجه ويصبح غابة كثيفة شاسعة من الإيقاع والإيحاء والتوهج، لاحد لأبعادها، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعية، الموجودة مسبقا فى المعاجم، أو على الألسنة، وتتنوع دلالتها، وتختزن ممكنات من المعانى تكثر أو تقل حسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدس الشعرى"[٤]

هذا ولكل كلمة يختارها الشاعر وقع خاص مع إيقاع عواطفه، بهذا الوقع تنجلى خصوصية الكلمة وتتضح مجازيتها وما تحمله من تخيل مجلل بعاطفة قوية، وعواطف

---

[١] – البيان والتبيين – جـ١ – ص٦٨.

[٢] – إعجاز القرآن الباقلانى – ص١١٩.

[٣] – المدخل اللغوى فى نقد الشعر – د/مصطفى السعدنى – ص١٥٦، ١٥٧.

[٤] – مقدمة للشعر العربى – على أحمد سعيد "أدونيس" – ص١٢٨ – دار العودة – بيروت – ط١ – ١٩٧١م.

شوقى كانت من الثراء بحيث استطاعت أن تنتقى لتعابيره حركية تساوق ازدواجيته الصوتية والدلالية، ولقد تأكد ذلك فى صورة سياق نغمى يعد مكمنا من مكامن المطلب التعبيرى لدى شوقى وللأخير متطلبات حمولة احتوائية تفرض لكل لفظة غاية تعبيرية إيحائية إيقاعية فاعلة، بها تكتسب اللفظة طاقة تتماهى والغرض المعبر عنه من هنا كان وجوب التلميح للنقطة التالية.

٤- التراسل بين المفردات المعجمية والأغراض وأثر ذلك فى الإيقاع:

إن هناك من الباحثين من ينظر إلى العناصر المعجمية التى يستوعبها الاستعمال الشعرى لكل شاعر، وتتردد لديه بكثرة على أنها دوال شعرية تأتى لتحقيق معنى أو إبراز إيقاع أو التركيز على موقع عروضى أو توكيده صورة، وبخاصة إذا كانت المفردة تستعمل كرمز لعدة معان، وهناك من يتناول تلك العناصر على مدار شعر الشاعر كله مستعملا الإحصاء، ومتخذا منه سندا يدلل به على استغلال الشاعر مظهرا أو أكثر من مظاهر خصوصية استعمال هذه المفردة أو تلك، وفى ذلك خلط شديد بين الأغراض وبخاصة ما تشابه منها، أو ما تضاد، ولأن شاعرنا استعمل ما تداخل من تلك الأغراض أو ما تضاد فكان لابد من النظر لمفرداته فى شئ من الحيطة لتبين معالمها، واستكناه أطر استعماله إياها، مدى تباينها من غرض إلى آخر، وبخاصة مع تغير المشاعر تبعا لتغير الغرض، وهذا بدوره يفرض علينا الولوج إلى عالم القصيدة الداخلى، داخل الغرض لتبين ما يميز حشوها نوعا ومقدارا ولنضع أيدينا على مدى ثراء معجم الشاعر الذى يخدم بتنوعه إيقاع العمل عبر تغير إيقاع اللفظة من عمل إلى آخر.

ولأن شوقى تميز فى معظم أغراض شعره، ولأن معجمه كان من الثراء بحيث يستطيع به إسعاف قريحته الإبداعية، فلقد تميز كل غرض لديه بمعجم خاص إذ استعمل لكل غرض ما يتماهى مع مؤداه من مفردات معجمية وصولا للإقناع والإمتاع معا، وهذا ما لمسناه من خلال شيوع ألفاظ "كالموت — الشجن — الأسى — الشجى — الفقد — الدمع — العزاء — الرحيل — الوداع — الكفن — اللحد — الهم — النعش — الصبر — الرحمة — الجنة" فى غرض كالرثاء، كما لاحظنا إمكانية تكرار المفردة ذاتها قرعا للحس، وإثراء للإيقاع العام فتأمل قوله على الكامل:

اجعل رثاءك للرجــال جزاء	وابعثه للوطن الحزين عزاء
إن الديار تريق مـاء شؤونها	كالأمهات وتندب الأبنـــــاء
ثكل الرجـال من البنين وإنما	ثكل الممالك فقدها العلماء
يجزعن للعلم الكبير إذا هوى	جزع الكتائب قد فقدن لواء

علم الشريعة أدركته شريعة   للموت ينظم حكمها الأحياء[1]

لقد اجتر شوقى من ذاكرته الحزينة كلمات "رثاءك – الحزين – عزاء – ماء شؤونها – تندب – ثكل – فقدها – يجزعن – جزع – فقدن – الموت" وكلها توقيعات حزن ذات ظلال مشجية، ولقد ساقها شوقى جملة فى مستهل قصيدته تهيئة لنفس قارئه، وإشراكا له فى حميا حزنه المؤلم وهذه كانت عادة شوقى دائما فى مستهل معظم قصائده الرثائية إذ كان يشحذ عزيمة قريحته الرثائية ثم يسوق زمرة من دوال الرثاء ليلج من خلالها إلى خلال المرثى تبريراً لمستهلاته ولك أن تتأمل ذلك فى مطالع هذه القصائد:

لقد لبى زعيمكم النـداء   عزاء أهل دمياط عـزاء
وإن كان المعزَى والمعزِّى   وكل الناس فى البلوى سواء
فجعنا كلنا بعلائـلى   كركن النجم أو أسنى علاء[2]

وهذه رائعة له على وزن الوافر فى رثاء عبدالحليم العلايلى بك، ومثيلها فى الاستهلال بدوال الفجيعة قوله راثيا سليمان باشا أباظه:

من ظن بعدك أن يقول رثاء   فليرث من هذا الورى من شاء
فجع المكارم فاجع فى ربها   والمجد فى بانيه والعليـاء
ونعى النعاة إلى المروءة كنزها   وإلى الفضائل نجمهـا الوضاء[3]

وكذلك قوله فى رثاء قاسم أمين:

يا أيها الدمع الـوفى بـدار   تقضى حقوق الرفقة الأخيار
أنا إن أهنتك فى ثراهم فالهـوى   والعهد أن يبكوا بـدمع جارى
هانوا وكانوا الأكرمين وغودروا   بالقفر بعد منازل وديـار[4]

العزاء والفجيعة والنعى والدمع مفردات يستدعى بعضها بعضا محاكاة من شوقى لطقوس العويل والندب والنواح الذى يدفع صاحبه لاسترجاع دوال الرزء والفجيعة إبداء للأسى وتأكيدا لهول الكارثة، ولقد برع الرجل عبر معجمه فى أن يلون لوحته تلوينا صوتيا صادقا يتماهى وانسيابية أوزانه من ناحية، ودلالات ألفاظه المعجمية من جهة أخرى ناهيك عن تعضيده إيقاعه بلون من التصويت الممض، الموشى بالأسى ولك أن تتأمل البيت الأخير من مقطوعته الأخيرة، وماتحمله مداته من زفرات أنين "هانوا – وكانوا

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص٣٣٧.
[2] – الديوان – جـ٢ – ص٣٤١.
[3] – الديوان – جـ٢ – ص٣٤٨.
[4] – الديوان – جـ٢ – ص٤٦٨.

الأكرمين – وغودروا[3] إذ تشارك مدات الكلمات الثلاث فى إذكاء روح الشجن الموجع والأسى المؤلم، للمد الصوتى فى قصائد الرثاء فعل لا يضاهى ، ولك أن تستشعر ذلك بمطالعتك رائعتيه فى رثاء إسماعيل صبرى[1]، وسعد زغلول[2] ونسوق لك مستهل الأولى التى جاءت على الكامل فماهت مدات تفاعيله مدات زفرات كلمها، وتوافقت انبساطاته مع انسيابية مقاديرها انظر:

أجل وإن طال الزمـــــان موافى	أخلى يديك من الخليـل الوافى
داع إلى حـــق أهـــــاب بخاشع	لبس النذير على هدى وعفاف
ذهب الشـباب فلم يكن رزئى به	دون المصاب بصفـــوة الألاف
جـلل من الأرزاء فى أمثـــــاله	همم العـــزاء قليلـــة الإسعاف
خفـت له العبرات وهى أبيـــــة	فى حادثات الدهـر غير خفاف
ولكل ما أتلـفت مـن مسـتكرم	إلا مـــودات الرجـــــال تلاف
ما أنـــت يا دنيـــا، أرؤيا نـــائم	أم ليـل عرس أم بساط سلاف
نعمـــــاؤك الريحـــــان إلا أنه	مســت حواشيه نقيع زعـاف
ما زلت أصحب فيك خلقا ثابتا	حتى ظفرت بخلقك المتنـافى

لقد هيمنت تيمه المد بالألف الطويلة على هذه اللوحة فتكررت إحدى وأربعين مرة فى تسعة أبيات، أى بما يزيد عن أربع مرات فى كل بيت فأشاعت باللوحة طقسا جنائزيا، وكستها إيقاعية أسى خالصة، بل واستطاع شوقى من أجلها أن يرصد زمرة من البنى المعجمية الرائعة التى تنطمر على مؤثرين : صوتى متمثل فى ألف المد ، ودلالى متمثل فى المتغيا من وراء اللفظ.

ولعل من ملامح معجم الرثاء عند شوقى ربطه بين المرثى وما كان يمارس من نشاط فى حياته، والرائع فى ذلك أنه يربط ذلك ربطا إيقاعيا رائعا بحيث يترك صدى إيقاعيا دلاليا فاعلا فلك أن تتأمل رثاءه الأستاذ "عبدالحميد أبو هيف" القانونى الضليع بقوله:

ثكل الرجـــال من البنين وإنما	ثكل الممالك فقدها العلمـــاء
يجزعن للعـــلم الكبير إذا هـوى	جزع الكتائب قد فقدن لواء
علم الشـــريعة أدركته شـريعة	للموت ينظم حكمها الأحياء
عانى قضاء الأرض علم محصل	واليوم عالج للســماء قضاء[3]

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص٤٨٦.
[2] – الديوان – جـ٢ – ص٥٧٨.
[3] – الديوان – جـ٢ – ص٣٣٧.

لقد هيمنت بنية التكرار على الأبيات هيمنة الرامى لبغية بعينها فجاءت فى كل بيت باعثة دلالة بعينها فالثكل يستدعى الثكل لينعى المقدار الثانى منهما عالمًا من العلماء، والجزع يستدعى مثيله لينعى أولهما علمًا كبيرًا، والقضاء يستنفر القضاء تأكيدًا لنفاذ الأخير فى علم الأول وذلك تأكيدًا لما سلف أن ساقته شريعة الموت التى تنتظم الأحياء فى علم الشريعة المطبق لها والقائم عليها، وقد برع شوقى أيما براعة فى ربط نشاط المرثى بنشاط المؤدى الإيقاعى ربط البصير بمعطيات اللغة الصوتية بمفرداتها المستنفرة بعضها استنفار باحث عن الأداء الخالد ، ونفس الربط قد يقود شوقى لأن يستدعى علما فى مهنة المرثى سابقا كما فعل فى رثائه سيد درويش باستدعاء شخصيتى "معبد بن وهب" نابغة الغناء فى العصر الأموى (ت ١٢٦هـ) "وإسحاق بن إبراهيم الموصلى" نابغة الغناء فى العصر العباسى (ت ٢٣٥ هـ) وذلك فى قوله على الرمل:

ملأ الأفواه والأسماع فى	ضجة المحيا وفى صمت الفناء
حائط الفن وبانى ركنه	معبد الألحان إسحاق الغناء[١]

ثم لا ينسى أن يذكر لدرويش آلات التوقيع من عود إلى ناى، ويستدعى لكل منهما ما يناسبه من توقيع، ثم لا يفوته أن ينغم تعابيره تنغيما صوتيا يتواءم وجو الندب وطقوس الرثاء:

أيها الدرويش قم بث الجوى	واشرح الحب وناج الشهداء
اضرب العود تفه أوتاره	بالذى تهوى وتنطق ما تشاء
حرك الناى ونح فى غابه	وتنفس فى الثقوب الصعداء
واسكب العبرة فى آماقه	من تباريح وشجو وعزاء
واسم بالأرواح وارفعها إلى	عالم اللطف وأقطار الصفاء
لا ترق دمعًا على الفن فلن	يعدم الفن الرعاة الأمناء

أما غزل شوقى فقد أدار معجمه فى خدمة تعابيره فيه إدارة مستمسك بعرى الإمتاع النادر، ولك أن تتأمل رائعته على الرمل:

ردت الروح على المضنى معك	أحسن الأيام يوم أرجعك
مر من بعدك ما روعنى	أترى يا حلو بعدى روعك
كم شكوت البين بالليل إلى	مطلع الفجر عسى أن يطلعك
وبعثت الشوق فى ريح الصبا	فشكا الحرقة مما استودعك
يا نعيمى، وعذابى فى الهوى	بعذولى فى الهوى ما جمعك
أنت روحى ظلم الواشى الذى	زعم القلب سلا أوضيعك
موقعى عندك لا أعلمه	آه لو تعلم عندى موقعك

---

[١] - الديوان - جـ٢ - ص٣٣٣.

ارجفوا أنك شـــاك موجع | ليت لى فوق الضنا ما أوجعك
نامت الأعين إلا مقلــة | تسكب الدمع وترعى مضجعك[1]

الروح – والضنى – والحسن – والبعد – والترويع – والشكوى – والبين – والليل – والشوق – وريح الصبا – والحرقة – والنعيم – والعذاب – والهوى – والسلو – والتأوه – والوجع – والمقل – والدمع – كلها مفردات عشق وزفرات وله، نغمها شوقى تنغيما رَمَليًا هادئا فأعادنا إلى عصر الغزل العذرى الرائع، الذى يكتسب فى النفس خصوصية إيقاعية مؤثرة تتشكل عبر تحقق انسيابى رائع يستهله شوقى بالتصريع الذى يلزمه بحرفى العين والكاف، إذ يفجؤنا شوقى بجهرية الأول واحتكاكيته، ثم يعقبها بهمسية الأخير وانفجاريته الرائقة، ليقيم بهما مع حسنا كقراء جدلية صوتية تتحكم فيها حالات نفسه المرهفة فى خضوعها لإيقاعيه المضمر، إذ تدرجت كلماته الشاعرة فى سياق ذلك التكون النغمى تدرجا فاعلا فى بنيات النص الداخلية، فأفقد اللغة دلالاتها المعجمية وأكسبها دلالات أخرى جديدة رامزة شحن بها نصه شحنا إيقاعيا مؤثرا، بل وأضفى عليها حيوية خاصة عبر استدعاء مسافاته التعبيرية بعضها البعض إذ لم يخل بيت من تكرار لفظى، أو تلاقح دلالى أو شارة ضنى تتماهى وحركية التعبير، مما جعل الأصوات لسان حال شوقى فى التعبير عن مضمرات ذاته، فأحال إيقاع الحروف مجملا لما بالذات من مشاعر، فأكسب أصواته خاصية الدوام، التى نجحت تفاعيل الرمل بانسيابها النغمى فى تحقيقها عبر تحكمها فى كم الأصوات الواردة، إلا أن نفس شوقى المبدعة ماهت بين كم التفاعيل وكيف انتقاء الكلم المعبر فخلقت بذلك انسجاما فاعلا ناسب إيقاعات النفس وإحساسها الباطن صاحب الكلمة العليا فى الانسياب النصى.

ولمعجم شوقى فى الوصف أكثر من خصوصية إذ تتراسل ألفاظه المعجمية تراسلا رائعا يتماهى وما يصف شوقى، ولغة الوصف لدى شوقى كانت لغة حية نابضة تكاد تبين عن نفس سكنت إبداعا ولك أن تطالع رائعته على الوافر "كوك صو" إذ يقول:

تحية شـــاعر يا ماء جكسو | فليـــس سواك للأرواح أنـس
فدتك مياه دجلة وهى سعد | ولا جعلت فداءك وهى نحس
وجاءك ماء زمزم وهو طهر | وأمـواه على الأردن قـــدس
وكان النيل يعرس كل عـام | وأنت على المدى فرح وعرس

[1] – الديوان – جـــ٢ – ص١٣٣.

وقد زعموه للغادات رَمسًا	وأنـت لهمهن اليـــوم رَمْسُ
وردنك كوثرًا وسفرن حورا	وهل بالحور وإن أسفرن بأس
فقل للجانحين إلى حجـاب	أتحجب عـن صنيـع الله نفس
إذا لم يستر الأدب الغوانى	فلا يغنى الحرير ولا الدمقس
تأمل هل ترى إلا جـلالا	تحس النفس منـه ما تحـس
كأن الخود مريم فى سفور	ورائيهـــــا حـــوارى وقس[١]

إن شوقى هنا يصف موقعا بديعا فى الآستانة، لذا وجدناه يشحذ له كل ما استطاع من أسلحة الإبداع فيجعل النيل والفرات دونه روعه، ويجعل ماء زمزم، وماء بيت المقدس يأتيانه طوعا ويوشى من معجمه طنفسة إيقاعية خاصة قوامها الإبداع، ومرامها الإمتاع، وقد نجح شوقى من خلال المقام فى الوصول إلى المرام، إذ ساق للوحته تلك كل ما استطاع من مثريات إيقاعية، فهيمنت بنيتا الجناس والتكرار هيمنة تامة على المشهد ليشاركا فى توقيع جماله، ولك أن تتأمل (فدتك – فداءك) (ماء – أمواه) (يعرس – عرس) (رمسا – رمس) (سفرن – اسفرن) (حورا – بالحور) (حجاب – أتحجب) (الغوانى – فلا يغنى) (تحس – ما تحس) لقد انصهرت تان البنيتان مع بعضهما البعض انصهارًا فنيا رائعا، فشكلتا أفقا تعبيريا إفهاميا موحدًا، أتاح للأصوات فى تداخلها مع التصوير دورًا مائزا فى تحديد مفاهيم خطابه الوصفى، إذ الأصوات هنا تصبح بمثابة وسائل للخطاب الشعرى الذى تتشكل منه لغة المبدع، وهى كذلك منبه إشارى لفكر القارئ، ناهيك عن شحذها ذهن ذلك القارئ بما يمثله قرعها من حضور وبخاصة فى تعلق ذلك القرع بما يسبقه وبما يليه على السواء وإلى هذا أشار الدكتور النويهى حين قال "فموسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ (أولا) من علاقته بالألفاظ التى تسبقه مباشرة والتى تتلوه مباشرة و(ثانيا) من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضا"[٢]

ومعجم شوقى فى التحية والتكريم أيضا له خصوصيته إذ كان يجمع كل صغيرة وكبيرة عن الممدوح أو المحيا، فيصوغها شعرًا سلسا جميلا وكانت له ثقافته الواسعة فى هذا المضمار لذا آلينا على أنفسنا إلا أن تأتى بقصيدة له فى مديح (غاندى) زعيم الهند إذ صاغ فيه شوقى فريدة على وزن الهزج الراقص احتفالا بمروره فى مصر والجميل أن شوقى

---

[١] – الديوان – جـ١ – ص١٠٩.

[٢] – قضية الشعر الجديد – د/ محمد النويهى – ص٢٣ – دار الفكر – ط٢ – ١٩٧١م.

جمع كل دقيقة فى حياة هذا المجاهد الكبير فصبها فى قالب الهزج الرائع صبا رقيقا فتأمل:

بنى مصر ارفعــوا الغار	وحيـوا بطـل الهنـد
وأدوا واجبـــا واقضوا	حقوق العـلم الفرد
أخوكم فى المقاســـاة	وعرك الموقف النكد
وفى التضحيـة الكبرى	وفى المطلـب والجهد
وفى الجرح وفى الدمع	وفى النفـس من المهد
وفى الرحلـة للحــق	وفى مرحـلة الوفـد
قفوا حيوه من قــرب	على الفلك ومن بعد
وغطـــوا البر بالآس	وغطوا البحر بالـورد
على إفريز راجبو تا	ن تمثـال من المجـــد
نبى مثل كونفشـيو	س أو من ذلك العهـــد[١]

لقد ربط شوقى هنا ربطا ناجحا بين كفاح غاندى لشعبه وكفاح شعب مصر، وقد تشابه الشعبان فى الكفاح لذا جعله شوقى أخا لشعبنا فى الكد والكفاح ثم أنشأ جدلية متعامدة عدد فيها مجالى الجهاد المشترك ممهدا بالحرف (وفى) الذى استقل بمستهلى الشطرين فى الأبيات من الرابع إلى السابع. ولقد استعمل شوقى بنية الأمر ست مرات موجها الخطاب لأبناء مصر جميعا تقديرا منه لهذا المكافح العظيم الذى يقرنه بحكيم مثل " كونفوشيوس " الذى كان يسعى لتحقيق السلام والعدل وهذا عين ما فعله غاندى فى مناداته بضرورة اتحاد كل من المسلمين – والمسيحيين والهندوس فى مواجهة الاحتلال، ثم لا ينسى أن ينفذ إلى كل دقيقة فى حياة الرجل من صيامه التام إجباراً لقومه على تنفيذ تعاليمه إلى مقاطعته سلع الإنجليز واكتفائه بلبن الماعز، وغزله ثوبه بيديه إلى آخر هذه المشاهد التى تتحكم فى إيقاع العمل فتأمل:

سلام حالب الشـــاة	ســـــلام غازل البرد
ومن صد عن المـلح	ولم يقبل على الشهد
ومن يركب ســاقيه	من الهند إلى الســند
ســـــلام كلما صليـ	ـت عريانا وفى اللبد
وفى زاوية السـجن	وفى سلسلة القـيد[٢]

---

[١] – الديوان – جـ١ – ص٤٥١، ٤٥٢.

[٢] – الديوان – جـ١ – ص٤٥٣.

أما نبويات شوقى فقد استل لها من أسلحة معجمة ألفاظا تناسب مقام نبينا الرفيع صلى الله عليه وسلم، وساوقها مع البسيط مساوقة الواعى البصير بقيمة المقول، وشأن المقولة فيه ولك أن تتذوق قوله:

محبة الله ألقـــاها وهيبته ... على ابن آمنة فى كل مصطدم
كأن وجهك تحت النقع بدر دجى ... يضئ ملتثما أو غـير ملتثم
بدر تطلـــع فـــى بدر فغرته ... كغرة النصر تجلو داجى الظلم
ذكرت باليتم فى القرآن تكرمـة ... وقيمة اللؤلؤ المكنون فى اليتم
الله قســـم بين الناس رزقهم ... وأنت خيرت فى الأرزاق والقسم
إن قلت فى الأمر لا أو قلت فيه نعم ... فخيرة الله فــى لا منك أو نعم[1]

إن لتكرار لفظ الجلالة جلالا إيقاعيا ثرا، وإن لذكر القرآن ظلا معنويا جميلا، وإن لمقام الممدوح هيبة تستدعى جليل الكلم وعظيم التعبير وإن للتجنيس الواقع بين (بدر – بدر) (اليتم – اليتم) (قسم – القسم) ناهيك عن تكرار (غرته – كغرته) مصحوبة بالتشبيه، إن لكل ذلك فعلا فى إضفاء صدق تعبيرى رائع على الأبيات كلها، ولقد أنشأ شوقى تراكما صوتيا جميلا لا يستعدى فيه صوت على آخر، ولا يستأثر فيه صوت بمنطقة معينة، إنما يقوم من مجمل ذلك نغم متلاقح لا تدرى من أين يأتى جماله، ولا من أين يتحقق له سحره التعبيرى الأخاذ، ولعل ذلك دليل على أن النظام الصوتى يشكل بنيات ناظمة للأحاسيس المنعكسة على الألفاظ المحددة لإيقاع الذات فى صورها المضمرة،التى تمثلت خارجيا فى صورة لفظ ينساق محدثا تأثيرا ينقلان معًا انفعالا نفسيا إيقاعيا صادقا. وهذا عين ما كان من شوقى فى وصفه الحديث النبوى الشريف قائلا:

أما حـــديثك فى العقول فمشرع ... والعلـم والحكم الغوالى الماء
هو صـــبغة الفرقان نفحة قدسه ... والسين من ســـوراته والراء
جرت الفصاحة من ينابيع النهى ... من دوحـه وتفجـر الإنشـاء
فى بحره للســـــابحين به على ... أدب الحياة وعلمـــــها إرساء
أتت الدهور على ســـلافته ولم ... تفن السلاف ولا سلا الندماء[2]

إن شوقى يصف حديثا لرسول أوتى جوامع الكلم، رسول لا ينطق عن الهوى، لذا وجب عليه أن يضفى على كلم ذلك الرسول جلالا وهيبة يليقان بعظيم المقام، لذا جعله موردًا سلسبيلا ينساب منه العلم وتجرى فيه الحكمة، وجعله نفحة قرآنية بها سر من كلام الله، وجعله فصاحة عيالها النهى، وجعله بحرًا للسابحين على أدب الحياة وعلمها،

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٦٢٧، ٦٢٨.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٦٠١.

وجعله خمرة لذة للشاربين لا تسلى ولا يرتوى منها، ولقد حوت كل هذه البنى المعجمية الرائعة جعبة الكامل التى تنساب تفاعليها انسياب الماء الرقراق فلا تشعرك بنبو ولا قلقلة ولا خروج، إنما تماوج يعلو ويهبط بالإيقاع مع متطلبات التعبير لينشئ لدينا لذة تماهى لذة ذكر المتصوفين المصاحبة لحركاتهم البدنية المتماوجة مع توقيعات الأناشيد الدينية.

وشوقى عندما يصور مشهدًا من التاريخ إنما يشحذ له كل ما استطاع شحذه من مواقف تاريخية، إلى ألفاظ إلى أعلام إلى حروب فيتلاحق بالعمل كله عبر كتلة الألفاظ تلاحق البصير بعطاء كل كلمة فى موضعها ولك أن تتأمل على الخفيف تصويره هذا المشهد لبنت فرعون وقد أراد قمبيز إذلالها أمام أبيها:

بنت فرعون فى السـلاسل تمشى | لزعـــع الدهر عريها والحفـاء
فكأن لم ينهض بهودجها الدهـــــر ولا سار خلفها الأمـــراء
وأبوها العظيـــــم ينظر لـــا | رديـــت مثلما تردى الإمـــاء
أعطيت جرة وقيل إليك النهـــــر قومى كما تقوم النســاء
فمشت تظهرا الإباء وتحمى الدمـــــع أن تسترقه الضـــراء
والأعادى شـــــواخص وأبوهـــا | بيد الخطـــب صخرة صمـــاء
فأرادوا لينظروا دمـــع فرعـــو | ن وفرعـــون دمعة العنقـــاء
فأروه الصديق فى ثـــوب فقـــر | يسأل الجمع والســـؤال بـــلاء
فبكى رحمة وما كان من يبكـــــى ولكنما أراد الوفـــاء
هكذا الملك والملوك وإن جـــا | ر زمـــان وروعــــت بلـــواء
لا تسلنى ما دولة الفرس ساءت | دولة الفرس فى البلاد وساءوا
أمة همها الخرائب تبليـــــــها وحق الخرائب الإعـــلاء
سلبت مصـــر عزها وكســـتها | ذلة ما لهـــا الزمـــان انقضاء
وارتوى سيفها فعاجلها اللـــــــه بسيف مـــا إن له إرواء[١]

إن لشوقى براعة خاصة فى تصوير النفس فى حالاتها المتباينة، ولقد نجح هنا فى نقل إيقاع المأساة التى وضع فيها فرعون عظيم مصر، وعلى حد قوله (وكبير أن يهان كبير) كما نجح فى تصوير مشاهد جلد ذاته بعرض ابنته حاملة جرة ويوجه إليها الأمر بأن تقوم لتملأها من النهر شأن عامة نساء مصر، ثم يعرض صديق له عضه الدهر بنابه فأحاله بائسا فقيرا، فبكى فرعون له وفاء، وهذه حال المرء إذا جار عليه الزمان، كما أن شوقى نجح فى تصوير تلاحق الأحداث لإشعارنا بإيلامها النفسى عبر إتيانه بزمرة أفعال متلاحقة تصور هول المأساة، كما صنع تلاحما فنيا رهيبا باللجوء المستمر إلى التدوير ذى الهيمنة التركيبية المؤثرة فى إيقاع التلاحق ناهيك عن عطاء بنية التكرار بحضورها

---

[١] - الديوان – جـ١ – ص١٧٦، ١٧٧.

الظاهر، والمفعم بالحركة الإيقاعية المتماوجة فتأمل (رديت – وتردى) (قومى – تقوم) (فرعون – وفرعون) (يسأل – السؤال) (بكى – يبكى) (الملك – الملوك) (دولة الفرس – دولة الفرس) (ساءت – ساءوا) (الخرائب – الخرائب) (سيفها – سيف) ولك أن تتأمل كذلك تكرار كلمتى الدهر والزمان – وكأنه يستفز بهما العبرة، ويستنفر بهما العظة، ولا مراء أن للتكرار عطاء صوتيا مؤثرا، إذ يعد إثارة فاعلة تحظى بقرع نافذ فى الآذان والأحاسيس كليهما نفاذ الماء فى رمال الكثيب الصادى، وقد اكتسبت بنية التكرار شرعية الإثارة المقصودة فى الشعر منذ زمن قديم مما أكسبها استحسانا صوتيا مألوفا، حملت به سر حيويتها المتحققة بفاعلية الإيحاء المتحقق ضرورة بفعل التطويع التام لأصواتها فى إطار النسق العام، ولعل لائتلاف الأصوات المكررة داخل كل عمل خالد دورًا فى إيصال الرسالة المتغياة من الشاعر المجيد لذا جزم بأن "أبرز ما يوفر للعمل الفنى هذه الأوصاف هو ما يمكن أن نسميه ائتلاف الأصوات اللغوية داخله، إذ لحروف الكلام الشعرى نغم وإيقاع يتصفان فى الآثار الجيدة بالاتفاق وسلاسة النظام، وفى الأعمال الرديئة بالتنافر والاستكراه، .... ومعناه أن الشعر الجيد هو الذى يتميز بالائتلاف الصوتى بين مقاطعة وأجزائه، أى بإيقاعه الموسيقى المتناسق"[١]

ومعجم شوقى مداعبًا لا يقل عنه متهكما إذ لألفاظ هذا حضور متميز ولألفاظ الآخر حضور يوازيه، وشوقى كاتب الروائع فى النبويات والوصف والسياسة والرثاء والغزل والمسرحيات هو عينه شوقى الذى يداعب صديقه الدكتور (محجوب ثابت) متحدثا عن استبداله سيارة بحصانه "مكسوينى" ذلك الحصان الهزيل الذى كان يرتاد به أحياء القاهرة فوجدناه يقول عنه على الهزج:

لكم فى الخط سيارة	حديث الجار والجاره
أفرلنـــد ينبيـــك	بها القنصـل طمّاره
كسـيارة شـارلوت	على السـواق جباره
إذا حـــركتها مـالت	على الجنبين منهاره
وقد تحرن أحيـانا	وتمشى وحـدها تاره
ولا تشـبعها عـين	من البنـزين فواره
ولا تروى من الزيت	وإن عامت به الفاره

- الرؤية البيانية عند الجاحظ – د/إدريس بلمليح – ص١٥٨-١٥٩ – البيضاء – دار الثقافة – ط١ – ١٩٨٤م.

ترى الشارع فى ذعر	إذا لاحت من الحاره
وصبيـانا يضجـون	كما يلقون طيـاره
وفى مقدمها بـوق	وفى المؤخر زمـاره
فقد تمشى متى شاءت	وقد ترجع مختـاره
قضى الله على السواق	أن يجعلهـا داره
يقضىّ يومـه فيها	ويلقى الليل ما زاره
أدنيا الخيل يا مكسى	كدنيا الناس غـداره[١]

نلاحظ عبر الأبيات خفة ظل شوقى، وثراء روح الدعابة لديه وكيف أنه أشعرنا بالبهجة من خلال تهكمه الممتع على سيارة صديقه وكيف أنه فضلها على ما بها من خلل بين على حصانه الهزيل (مكسوينى) ذلك المسكين الذى أطلقوا عليه هذا الاسم تكنية عن هزاله وضعفه تشبيها له بذلك البطل الإرلندى الذى انتحر جوعا.

وتبقى كلمة مفادها أن معجم شوقى كان معجما ثريا، اكتسبه شوقى من ثقافته التراثية العميقة، وخصبه بعدة ثقافات مستحدثة ألم بها من خلال تعلمه إياها أو من خلال أسفاره، أو من خلال قراءاته، وصنع من كل ذلك مزيجا رائعا استطاع أن يلون كل غرض تناوله بلون خاص من التعابير الفنية الصادقة ذات الظلال الإيحائية الفاعلة ، فأكسب كل عمل قدمه وقعا خاصا يستقيه من خلال معجمه الذى يتجدد مع كل نوبة إبداع مدللا على براعة هذا الرجل، وثراء قريحته.

٥- أساس اختيار اللفظ فى شعر شوقى وأثر ذلك فى الإيقاع:

كل لفظ فى حد ذاته إنما هو مجرد معنى مجرد خال من الحياة، لا تعرف له ماء الحياة سبيلا إلا من خلال انتظامه فى تعبير، وعلى قدر براعة الشاعر فى التعبير يكون تأثير هذا اللفظ أو ذاك، وعلى قدر إحساس الشاعر بإيقاع اللفظ متوافقا مع غيره بالمجاورة أو بالتلاقح يكون تأثير اللفظ الصوتى، فاللفظ داخل السياق يكون مشحونا بقدر غير هين من العاطفة والتصوير ولا شك أن العاطفة الصادقة إنما تقود إلى خيال فاعل مؤثر، وهذا الأخير إنما يصب فى قالب تعبيرى موح، له إيقاعه الخاص، ووقعه الفنى المبين عن ذات مبدعه ومن هنا كانت أهمية تناول الكلمة داخل التعبير لمس مدى توفرها على خدمة بنى الشعر، ولك أن تتأمل أساس اختيار شوقى ألفاظ هذه القطعة[٢]:

---

[١] - الديوان - جـ١ - ص١٩١، ١٩٢.
[٢] - الديوان - جـ٢ - ص١٥٤.

من صور الحسـن المبين عيـونـا واحلـه حـدقا لها وجفونـا
نظرت – فحلت بجانبى – فاستهدفت كبدى وكان فـؤادى المغبونـا
ورمت بسهم جـال فيـه جـولة حتى اسـتقر فـرن فيه رنينـا
فلمسـت صدرى موجسا ومروعا ولمسـت جنبى مشفقا وضنينـا
يا قلب إن من البـواتر أعينـا سـودا وإن من الجـآذ رعينـا
لا تأخـذن من الأمـور بظـاهر إن الظـواهر تخـدع الرائينـا
فلكم رجعـت من الأسـنة سـالما وصدرت عن هيف القدور طعينا

إن شوقى هنا يصور عيونا ساحرة، ولذاك التصوير لغته الخاصة، ومن خصوصية لغته أن يتخير اللفظ ذا السحر، اللفظ الأخاذ، اللفظ الذى لا يصلح لموقعه غيره، فالعيون جاءت فى موضعها اللائق من نهاية الشطر الأول لتستنفر الحدق فالجفون فى الشطر الثانى لتقيم معها جدلية دلالية إيقاعية تقوم على التكامل الصوت/معنوى، ثم يكون ما يكون من سهمها المرسل إلى شوقى والذى يصور لنا أثره تصوير بارع مقتدر (نظرت ... فحلت بجانبى ... فاستهدفت كبدى) تتابع جميل يحرك شوقى عبره ذوات أخيلتنا لتتصور الفعل ورد الفعل، الذى يقع بفعله فؤداه فى شرك عينى هذه الحسناء إذ رمته بسهم جال جولة ثم استقر فرن رنينيا – كل لفظة تستنفر لذاتها ما يعضد وقعها ويثرى إيقاعها، ولك أن تتأمل فعل اللمس فى البيت الرابع، الذى أتى مزدوج البنى متلاقح المقادير وبشكل تداخلت كلماته تداخلا فنيا جميلا مما خلق بالبيت نشاطا دلاليا إيقاعيا جميلا منشؤه اللفظ الفاعل، المفعم بعاطفة صادقة وخيال محرك، فلمس الصدر يستدعى الخوف والفزع، ولمس الجنب يقتضى الإشفاق والضن ثم يأخذ شوقى فى مواساة قلبه المصاب، وينهاه عن أن يخدع بالظواهر متخذا من التشبيه الضمنى معضدًا به اللفظ البسيط، الموحى ثم ينتقل بنا إلى مقطع وصفى جد رائع للجزيرة التى بها حديقة الأندلس فيقول:

وخميلـة فوق الجزيرة مسها ذهب الأصيل حواشيا ومتونا
كالتبر افقـا، والزبرجـد ربـوة والمسـك تربا، واللجين معينا
وقف الحيـا من دونها مستأذنا ومشى النسيم بظلها مأذونـا
وجرى عليها النيل يقذف فضة نثرا ويكسر مرمرًا مسنونا
يغـرى حـواريه بها فيجئنها ويغيرهن بهـا فيسـتعلينا

إن خميلة شوقى خميلة رائعة الحسن، تامة الجمال لا يعوزها وصف إذ أجاد الرجل وصفها بحيث قام كل لفظ بدوره تمام القيام، فهى خميلة تقع بتحديد الظرف "فوق" أعلى الجزيرة، وقد مسها ذهب الأصيل من كل اتجاه، فبدت كالتبر افقا، والزبرجد ربوة، والمسك

تربا، واللجين معينا، وهو بيت إذا تأملناه مليا لوجدنا أنفسنا أمام علاقات تعبيرية شديدة التماسك، فهى ليست ألفاظا يدرجها الشاعر إدراجا خاليا من الروح، إنما هى تراكيب تخييلية قد نعانيها نحن، لكننا لا نستطيع أن ندركها كما أدركها شوقى، إذ إن إدراكه إياها مصحوب بخياله المنتج وعاطفته الصادقة وبصيرته الثاقبة، مما جعل الحيا وهو المطر يستأذنها والنسيم يرضخ لأمرها، أى جمال هذا الذى يصفه شوقى؟؟ وأى خيال ذاك المحرك للتعبير، أى خيال يجعل الحيا يقف مستأذنا، ويجعل النسيم يسرى بإذن، ثم تأمل هذه الصورة الرائعة، شديدة الخصوبة صورة النيل يقذف فضة منثورة، ويكسر مرمرا مسنونا، إن أجمل ما فى شعر شوقى يتمثل فى فنية وضع اللفظ تلك المسبوقة بحساسية انتقائه وجمال صوغة دفعا منه لفاعلية الإيقاع، ولك أن تتأمل دقة ذلك التصوير:

يغزى جواريه بها فيجننها ويغرهن بها فيستعلينا

إن للإغراء بالنفس لفعلا، وإن للغيرة فعلا أشد، وإن لتلاقحهما التجنيسى فى موقعيهما القارين لفعلا أكثر ثراء من سابقيه، ثم لحركية المضارعة بهما معا مشتركين مع فعل موضع التقفية لأثرا فنيا حاذا استطاع شوقى من خلاله أن يحرك كل مشاعرنا تجاه منتج قوامه السحر ليلج بنا إلى نقطة ساحرة فى عمله تقوم على وصف حسناوات يردن ذلك المكان فيقول:

راع الظلام بها أوانس ترتمى مثل الظباء من الربا يهوينا
يخطرن فى ساح القلوب عواليا ويملن فى مرأى العيون غصونا
عفن الذبول من الحرير وغيره وسحبن ثم الآس والنسرينا
عارضتهن ولى فؤاد عرضه لهوى الجآذر دان فيه ودينا

الأوانس الحسناوات لدى شوقى روعن الظلام بارتمائهن ارتماء الظباء من الربا، وقد بدين يخطرن — لكن فى ساح القلوب ويملن — لكن بالأنظار ، وكأنهن غصون بان تميس عجبا، وعلى غير عادة النساء فهن عفن الذبول من الحرير استغناء عنه بالآس الرقيق والنسرين الأخاذ، وليس لمثل أولئك أن يمررن على شاعر مفعم بالأحاسيس كشوقى، فما كان منه إلا أن عارضهن وهو الضعيف أمام الحسن، وما كان منهن إلا أن:

فنظرن لا يدرين أذهب يسرة فيحدن عنى أم أميل يمينا
ونفرن من حولى وبين حبائلى كالسرب صادف فى الرواح كمينا
فجمعتهن إلى الحديث بدأته فغضبن ثم أعدته فرضينا
وسمعت من أهوى تقول لتربها أحرى بأحمد أن يكون رزينا
قالت أراه عند غاية وجده فلعل ليلى ترحم المجنونا

ارأيت المناورة التى ادارها شوقى فى معارضته الحسناوات المانسات؟ ارأيت كيف وضع نفسه عبر اللفظ المعبر بين امرين احلاهما مر؟ ارأيت نفورهن من حوله ثم وقوعهن فى شركه؟؟ ثم تأمل غضبهن مع بدئه الحديث، ثم رضاءهن مع ختمه إياه، ثم ما كان من ختام رائع دار بين حبيبة الشاعر وأخرى تستثير فيها الرحمة به.

وهنا كلمة مؤداها أن شوقى قد تعامل مع أدوات لغته تعامل البصير فقدم لغته فى أنساق إيقاعية رائعة تتماهى وحرارة التجربة، إذ يختار لتجربته التعبير اللائق بها يسوقه فى لفظ بديع، يختاره من بين مفردات عدة تتراءى له حال إبداعه فينتقى منها الأصدق والآكد فى توثيق تجربته ونقل أحاسيسه.

٦- مصادر التلوين الإيقاعى فى شعر شوقى

إن للتلوين الإيقاعى مصادر بعينها عرضنا لبعضها وسنتتبع هنا ما بقى منها واختص بمعجم شوقى ذى الثراء البين، الذى تبدى فى المفردات المعجمية التى ألح شوقى على استعمالها فدارت فى شعره دورانا يعد إيقاعياً فى الأساس، ثم ما كان من لجوئه إلى مفردات الغريب والدخيل وما لذلك اللجوء من أثر فى فاعلية الإيقاع الشعرى لديه، وما إذا كان دافعاً لمخالفة لغوية لها درجة فى تلوين إيقاع البيت بما يتناسب مع المعنى المراد، ثم ننظر إلى تراسل الاشتقاقات وما إذا كان لذلك أثر فى توجيه الأبيات إيقاعياً أم لا، وكل ذلك له دور فاعل، لا شك، فى توجيه إيقاع شعر شوقى وإظهار ما له من أثر فى الدلالة ولعل تلك البنى التى سقناها إنما تنتشر فى متون نصوص شوقى انتشاراً يهيمن على نسيجها العام، هذا الانتشار قد يرتقى بالنص دلالة وإيقاعاً وقد ينخفض به، أو يكون له فعل فى أحدهما دون الآخر، المهم أنه يتلون مع قدر المعاناة ومدى الانفعال الشعرى، وشوقى كان من أولئك الشعراء القادرين على وضع الكلمات فى إطارها الإيقاعى الدلالى الفاعل حتى مع تنوع درجة الانفعال، وخفوت أو جلاء حرارة العاطفة كما أنه كان قادراً على التنويع الذى يجعل لمعجمه خصوصية لا تدانى قدراً، ولا يستطاع تأطيرها تأطيراً إحصائياً شاملاً .

ونجزم بأن لعبقرية شوقى دوراً بارزاً فى سعيه الدائب للتنويع وإصراره على التميز مع كل قصيدة يلقيها، وبخاصة أنه كان يراعى درجة ثقافة قارئيه ومدى إحساسهم بجدة العمل وأصالته من عدمها وكذلك فإن التصرف الدائم من قبله فى وحداته اللغوية إنما كان استكناها منه للدلالات الإيقاعية التى يرومها من وراء التلوين

المعجمى فى النص، فى محاولات منه دائبة للوصول إلى سياق تركيبى يوائم انفعالاته، ويماهى نغم ذاته .

أ – المفردات المعجمية المتكررة وأثرها الإيقاعى

لا شك أن لهذة المفردات المعجمية المتكررة بكثرة على مدار شعر شوقى أثراً فى تشكيل كل من صوره وإيقاعه على السواء، وبخاصة أن شوقى كان يرمى من وراء اللفظ الواحد إلى عدة معان مستغلاً مظهرى اللفظ الخطى والصوتى فى تشكيل خصوصيات إيقاعه إذ عن طريقه يبرز شوقى معنى شعريا أو موقعا عروضيا أو يؤكد عطاء صوره، وتدور المفردات المتكررة بكثرة فى شعر شوقى على ثلاث مسارات: أولها: تكرار كلمات تنتهى إلى جذر بعينه، ثانيها: تكرار أعلام بعينها، ثالثها: تكرار أماكن بذاتها، ومدى ارتباط كل مفردة من تلك المفردات بموقع عروضى أو غاية توقيعية أو مؤدى دلالى، اما على مسار الكلمات التى ترجع إلى جذر بعينه فسوف نختار جذور (اسو – روع – سرى – شجو – لجج) وهو اختيار عشوائى لا يقصد من ورائه سوى مس تأثير تباينات عطاء هذه الكلمة، أو تلك فى المرتكز التوقيعى الآلى المتكرر .

اما جذر (أسو) فقد دار فى ديوان شوقى ثلاثا وثلاثين مرة متناوحا بين معانى متعددة يحددها الاستعمال، نسوق مثالا لكل استعمال كالتالى:

يدك السمحة فى الخير وفى	همة الفرس وفى اسو الجراح[1]
شربت الأسى مصروفة لو تعرضت	بأنفاسها بالفم لم يستفق غما[2]
وسلا مصر هل سلا القلب عنها	او اسا جرحه الزمان المؤسى[3]
ساءه الدهر ومازال يسوء	ما عليه لو اسا ما جرحا[4]
سرى فصادف جرحا داميا فأسا	ورب فضل على العشاق للحلم[5]
فأسا جراحهم وبل صداهم	طيب الرسائل منك والأخبار[6]
إن النين أست جراحك حربهم	قتلتك سلمهم بغير جراح[7]
رب ثكل اساك من قرحة	الثكل ورزء نساك رزءا جليلا[1]

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٤٥٠.
[2] – الديوان – جـ٢ – ص٥٣٣.
[3] – الديوان – جـ١ – ٢٠٤.
[4] – الديوان – جـ١ – ٢١٥.
[5] – الديوان – جـ١ – ٦١٨.
[6] – الديوان – جـ١ – ٤٦٩.
[7] – الديوان – جـ١ – ٣٢٩.

يبدو النهار فيخفيه تجلدنا ... للشامتين ويأسوه تأسينا[2]
يأسو جراح البائسين من الورى ... ويساعد الأنفاس فى الأرماق[3]
دفعوا إلى الجلاد لغلب ماجدا ... يأسو الجراح ويطلق الأسراء[4]
واين أولو النهى منا ومنهم ... عسى يأسون ما جرح الغلاة[5]

ونبحن حنجرة على أوتارها ... تؤسى الجراح وتنبح الأتراح[6]
تأوى إليها الأيامى فهى تعزية ... ويستريح اليتامى فهى تأساء[7]
ولقد يؤسى ذوو الجرحى بها ... من جراح الدهر أو يشفى الحزانى[8]
إنما الدنيا شجون تلتقى ... وحزين يتأسى بحزين[9]
وانا الأسى جراحات الأسى ... وإن امتدت إلى أصل الوتين[10]
أنامل مثل بنان المسيح ... أواسى الجراح مواحى الندب[11]

ما بين الرمل والكامل والطويل والبسيط والوافر والخفيف دارت أوزان الأبيات السالفة، وما بين الرثاء والمديح والتكريم والوصف دارت دلالاتها، إلا أنها التقت كلها عند بؤرة واحدة وهى بؤرة الجراح فقد ورد الجذر بشتى تصريفاته حول دلالة الجرح وقرينا للكلمة نفسها فى أحد عشر بيتا، والجراح هنا جاءت بنوعيها المادى والمعنوى، بينما ارتبط الجذر فى بقية الأبيات بمعنى التعزية، وعلى كل فإنه ينطمر على انسجام موح، وبذلك الإيحاء يكتسب الإيقاع تلاحقاته فى الزمن، وذلك لتعدد الاحتمالات التى يحملها الأسى مع كل تعبير جديد، ولعل الإيحاء المقصود إنما يتأتى بعد تطويع الأصوات لمتطلبات التعبير، إذ إنه من الضرورة أن يكون لحروف الكلمات نغم وإيقاع - يتصفان فى كل عمل جيد بالاتفاق والسلاسة الفاعلين فى المعنى العام - فعل السحر، والشعر الجيد هو الذى يتميز بالائتلاف الصوتى التام بين مقاطعة وأجزائه، وهذا ما كان من استنفار كلمة الجرح لكلمة الأسى بشتى صيغها استجلاء لأثرها، ووصولا إلى صدى شعرى متكرر ميز هاتين المفردتين

---

[1] - الديوان - جـ٢ - ص٤٩٧.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١٥١.
[3] - الديوان - جـ١ - ص٤٨٩.
[4] - الديوان - جـ٢ - ص٣٤٦.
[5] - الديوان - جـ٢ - ص٣٩٢.
[6] - الديوان - جـ٢ - ص٤٠٣.
[7] - الديوان - جـ٢ - ص٣٥٣.
[8] - الديوان - جـ١ - ص٥٦٠.
[9] - الديوان - جـ١ - ص٥٥٦.
[10] - الديوات - جـ١ - ص٥٥٥.
[11] - الديوان - جـ١ - ص٤١٢.

بجرس إيقاعى مؤثر، تناوبته المفردتان عبر تبادلهما المواقع العروضية بين الصدر والعجز فى لون من ثراء العطاء الصوتى، وعلى ذات الشاكلة جذر (روع) الذى استعمله شوقى فى ديوانه أربعة وعشرين مرة تعددت فيها بناه ما بين (راع – ريع – روع – روعة – أروع – تروع – يروع – مروع – روع – رواع) وكلها ذات حضور صوتى تبرزه جهرية أصواته الثلاثة، ولنا أن نتأمل معطياته التى جاءت على أبحر الكامل التام ومجزوئه والمتقارب والرمل والوافر والخفيف والبسيط وجاء بعضها معبرا عن معنى الإعجاب على شاكلة أقواله:

أقبلى كالشمس راقت فى الضحى	ثم راعت فى الأصيل الناظرين[١]
أراعك مقتل من مصر باق	فقمت تزيد سهما فى السهام[٢]
فتلقى فيهما ما راعه	من خفى الهمس أو جهر النداء[٣]

بينما جاء البعض الآخر معبراً عن معنى الذكاء والعظمة والهيبة على شاكلة أقواله:

نظر الرئيس إلى كمالك نظرة	لم تخل من بصر اللبيب الأروع[٤]
من كل أروع علمه فى شعره	ويراعه من خلقه بملاك[٥]
ساسها بالأناة أروع كالـ	ـدا خل ماضى الجنان يقظان حازم[٦]

وعلى المسارين فإن الكلمة تؤدى من موضعها الذى اقتضاه لها التعبير، وتطلبته حاجة التوقيع، وتؤدى ما ريمت من أجله محققة لونا من الإدهاش الكامن فى روعة الأداء ورهافة التوقيع، أما بقية ورودها فقد جاء متعلقا بمعنى الفزع والخوف سواء من حرب أو من عدو أو من مفاجأة إلى آخر ذلك وقد دارت هذة الدلالات كالتالى:

ولقد شجاها الغائبون وراعها	ما حل بالبيت المضئ المظلم[٧]
وليت لدى فروق بعض بثى	وما فعل الفراق غداة راعا[٨]
رعن النساء وقد يرو	ع المشفق الجلل اليسير[٩]
يخفى فإن ريع الحمى	لفت البرية بالظهور[١٠]

---

[١] – الديوان – جـ١ – ص٥٥٣.
[٢] – الديوان – جـ١ – ص١٨٦.
[٣] – الديوان – جـ٢– ص٣٣٥.
[٤] – الديوان – جـ١ – ص١١٧.
[٥] – الديوان – جـ١ – ص١٢٤.
[٦] – الديوان – جـ٢ – ص٥٢٧.
[٧] – الديوان – جـ١ – ص٣٩٥.
[٨] – الديوان – جـ١ – ص٤٧٧.
[٩] – الديوان – جـ٢ – ص٥٠.
[١٠] – الديوان – جـ١ – ص٣٤٥.

وريعــت كما ريعت الأرض فيــ ك نواحى السمــاء وأعنانها[1]
هكـــذا الملك والملوك وإن جــا ر زمان وروعت بلـــواء[2]
مرمن بعـــدك ما روعنـــى اترى يا حلو بعدى روعـك[3]
وتراع من ضحك الثغور وطالما فتنت بحلو تبســم وهناف[4]
لك أن يروعك الوشاة من الهوى وعلى أن أهوى الغزال مـروعا[5]
نروع ما نـــروع ثم نـــرمى بسهـم من يد المقـــدور آت[6]
فأصبحت غنما مر الذئـاب بها ونام عنها غداة الروع راعيها[7]

اعتمد شوقى على أن النص يتحدث بأصوات عدة فلون الإيقاع عبر هذة اللفظة كيفما شاء كسراً لنهج الاسترسال، والوضوح الصوتى لبعض الأصوات المصاحبة لتلك المفردة التى تكررت فى شعره بكثرة متعددة العطاء راصدة لنفسها كلمات ذات صور صوتية مرصفة لها أو قريبة منها، ناهيك عما جانسها صوتا أو وافقها دلالة أو راسلها أداء، وعلى كل المسارات فإن الرجل نجح عبر هذه الكلمة فى بث نجاواه النفسية بثا مؤثرا راميا من وراء ذلك كله إلى إبراز ما تكتنزه هذه المفردة من دلالات معجمية متباينة.

اما مفردة (سرى) بشتى شيتها فقد أدارها شوقى فى شعره إدارة الواعى البصير بما تكتنزه هذه المفردة من ترانيم دالة حيث استعملها بمعنى (السرى – والتسرية – والسراية – والسارى – والمسرى – والسوارى – والسرايا) وكلها ذات حضور توقيعى رائع وبخاصة أنها تنطمر على السين كصوت مهموس له وضوح توقيعى حاد والراء بجهريته الفاعلة والألف بانطلاقها فى أفضلية التعبير، فأحيانا ترد بمعنى السير ليلا وهى الأكثر وروداً فى ديوان شوقى على شاكلة قوله على الكامل فى قصيدته (جنيف وضواحيها فى بهجة مناظرها):

لا السـهد يدنينى إليه ولا الكرى طيف يزور بفضله مهما سـرى
فى ليلة قـدم الوجـود هـلا لها فدنت كواكبها تعلمـــه السـرى
وخرجت من بين الجسور لعلنى استقبل العرف الحبيب إذا سرى
فســريت فى لألائـــه وإذابـه بدرى تسايره الكواكب خطـرا[1]

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٥٧٧.
[2] – الديوان – جـ١ – ص١٧٧.
[3] – الديوان – جـ١ – ص١٣٣.
[4] – الديوان – جـ٢ – ص٤٨٩.
[5] – الديوان – جـ١ – ص١٣٢.
[6] – الديوان – جـ٢ – ص٣٩٨.
[7] – الديوان – جـ٢ – ص١٧٤.

يلاحظ أن المفردة اتخذت لذاتها موقعا ترنميا رائعا، له ظهوره الإيقاعى وله جلاؤه الصوتى الذى يقوم المعنى فى البيت كاملا خادماً له وموصلا إليه على سبيل إبرازه صوتيا وتأكيده دلاليا، كما أنها جاءت فى البيت الأخير فى مستهل المقدار الوزنى فى لون من الانسجام الرائع مع تماوج الكامل وقد تأتى المفردة عينها مؤدية نفس الدلالة ولكن بشكل اسمى مصدرى على شاكلة أقواله :

ووصلنا السـرى فلولا ظـلام الجهـل لم يخطنـا إليـك اهتـداء[2]

نزل الناجى على حـكم النـوى — وتوارى بالسـرى من طالبيـه[3]

لا ريب أن خطـا الآمـال واسـعة — وأن ليل سـراها صبحه اقتربا[4]

فهل علقتن أثنـاء السـرى أرجـا — من الغدائر أو طيبا من الطـرر[5]

ألسـت أهل البيـد أهـل الفـلا — أهل السرى والسير أهل الجهـاد[6]

قعدت من الأظعان فى مقطع السرى — ومروا ركابا فى غبار ركـاب[7]

جاءت الأبيات على الخفيف فالرمل فالبسيط متكرراً ثم السريع فالطويل وقد استوعبت هذه الأوزان الكلمة فذابت داخلها متفاعلة مع تفاعيلها المتباينة إلا أنها صنعت لنفسها حضوراً إيقاعيا ظاهراً تمثل فى كونها ذات جلاء صوتى بين، كما أنها تنطمر على دلالة تتماهى وخيال الذوات الشاعرة، وهى دلالة المسير ليلاً، على أنها لا تأتى دائما بهذه الدلالة فقد تأتى تحت دلالة القتال متمثلة فى مفردة السرايا بما تحمله من معنى الغزو على شاكلة أقواله:

يقود سـراياها ويحمى لواءهـا — سديد المرائى فى الحروب مجرب[8]

وتمضى السرايا واطئات نجيلها — أرامل تبكى أو ثـواكل تنـدب[9]

فلمـا أذعنـوا أنا المنـايا — وأنا خير من قـاد السـرايـا[10]

ألست سليل من بعث السرايا — إلى الجوزاء تأخذهـا افتـراعا[11]

كيف أسطولهم على كل بحـر — وسرايـاهـم على كل بيـد[12]

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٨٤، ٨٥، ٨٦.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١٨٢.
[3] - الديوان - جـ١ - ص٢٢٠.
[4] - الديوان - جـ١ - ص٢٧١.
[5] - الديوان - جـ٢ - ص١٢٥.
[6] - الديوان - جـ٢ - ص٢٦٨.
[7] - الديوان - جـ٢ - ص٣٧٣.
[8] - الديوان - جـ١ - ص٢٨٠.
[9] - الديوان - جـ١ - ص٢٩١.
[10] - الديوان - جـ١ - ص٤٠٦.
[11] - الديوان - جـ١ - ص٤٨٠.
[12] - الديوان - جـ١ - ص٤٤٠.

لقد دارت المفردة على أوزان الطويل فالوافر ثم الخفيف وهى أوزان متناوحة التفاعيل، متجاوبة المقادير الوزنية إلا ان الكلمة اندمجت بالأوزان وتفاعلت مع المعانى تفاعلا فنيا بناء فجاءت جلية الوقع رائعة الأداء وبخاصة أنها تأتى دائما فى محفل التحفيز أو الفخر، وقد تأخذ المفردة المشتقة من نفس الجذر معنى كالسخاء على شاكلة قوله:

قامت السراة به   والمعية النجب[١]

أو تقوم على معنى السارى نفسه على شاكلة قوله :-

رفيع القدر بالأمصار يرنى   كما نظرت إلى النجم السراة[٢]

وكذلك قوله :-

عون السراة على تصاريف النوى   أمنوا عليه وحشة وضلالا[٣]

أو تقوم على نقل مكان الفعل ذاته على شاكلة قوله:

ولأنت الذى رعيته الأســـ   ـد ومسرى ظلالها الآجام[٤]

وكذلك قوله:

عارضتها وضميرى من محارمها   يزور عن لحظاتى فى مساريها[٥]

وسواء أجاءت المفردة على هيئة فعل أو اسم أو مشتق فإنها تبقى ظاهرة الفاعلية بينة الأداء لا تشوب عطاءها الإيقاعى شائبة حتى وهى تنتمى انتماءات نصية متعددة الأغراض والأوزان .

---

[١] - الديوان – جـ١ – ص٦٠.
[٢] - الديوان – جـ٢ – ص٢٨٨.
[٣] - الديوان – جـ٢ – ص٤٩٣.
[٤] - الديوان – جـ١ – ص٥٣٧.
[٥] - الديوان – جـ٢ – ص١٦٤.

اما الجذر " شجو " بما يحمله معناه من دلالة حزن وشارة أسى فإن له بديوان شوقى تكرارا مثيرا وبخاصة انه يدق على وتر نفسى صادق يجتاح حيواتنا فيحيلها نغما حزين الوقع شجى الإيقاع، ولقد دار هذا الجذر فى عدة اشكال بديوان شوقى نذكر منها ما يلى:

فيالك من حاك امين مصدق ... وان هاج للنفس البكا وشجاها[1]
يا نائح الطلح اشباه عوادينا ... نشجى لواديك ام تأسى لوادينا[2]
لقد اوحى الى بما شجانى ... كما توحى القبور الى الثكالى[3]
ياليت شعرى يا اسير ... شج فؤادك ام خلى؟[4]
فكان آلك من شج ... ومتيم ومرمل[5]
شجاك صغار كالجمان وموطن ... ند مثل ايام الحداثة ممرع[6]
عطفتها نحافتى وشجاها ... شافع بادر من الآماق[7]

نلاحظ ان هذه الأبيات دارت على ابحر (الطويل – البسيط – الوافر – مجزوء الكامل متكررا – الطويل – الخفيف) كما نلاحظ ان مفردة الشجو استغلت لنفسها مواقع إيقاعية لها حساسيتها من الأبيات إذ وردت مرة فى موضع التقفية فى البيت الأول، ومرة فى مستهل المقدار كله وذلك فى البيت السادس، وثلاث مرات فى موقع العروض، فى الأبيات الثالث والخامس والسابع، ومرتين فى مستهل الشطر الثانى وذلك فى البيتين الثانى والرابع، ولقد تماهت فى مواقعها تلك مع مستهلات الأبحر او خواتيمها تماهيا عجيبا على الرغم من اختلافها عن بعضها البعض، ناهيك عن استغلالها الموضع الذى وردت فيه لإبراز ما تنطمر عليه من دلالة حزن وهم، ناهيك عما يحدثه صوتا الشين والجيم بتفاعلهما الصوتى من ظلال أسى موجع، انسياقا من شوقى مع جريان الخطاب الشعرى المعبر عن الألم النفسى، ذلك الانسياق الذى أتاح له سبر غايات إيقاعه الوجدانى ليمثله لنا بإيقاع صوتى ظاهر يعكس مضمون انفعاله بمعنى الكلمة، وقد تأتى نفس الكلمة، لكن فى الحشو على هذه الوتيرة:

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص١٦٣.
[2] - الديوان – جـ١ – ص١٤٧.
[3] - الديوان – جـ١ – ص٣٦٧.
[4] - الديوان – جـ١ – ص١٣٤.
[5] - الديوان – جـ٢ – ص٥١١.
[6] - الديوان – جـ٢ – ص١٣٤.
[7] - الديوان – جـ١ – ص١٣٨.

هل شجاكم فى ثرى أهرامها ... ما أرقتم من دموع ودماء[1]
ولقد شجاها الغائبون وراءها ... ما حل بالبيت المضنى المظلم[2]
قلت: ما واديه ؟؟ قال الشجو واد ... ليس فيه من حجاز أو عراق[3]
أيها الشجى لاق ... من عناء ما تجد[4]
بذلت له الجفن دون الكرى ... ومن بالكرى للشجى الباذل[5]
واسكب العبرة فى آماقه ... من تباريح وشجو وعزاء[6]
حمامة الأيك من بالشجو طارحها ... ومن وراء الدجى بالشوق ناجاها[7]
وأرسلى الشجو أسجاعاً مفصلة ... ورددى من وراء الأيك إنشادى[8]
مسهد الجفن مكدود الفؤاد بما ... يضنى القلوب شجى النفس عانيها[9]

إن المفردة التى نحن بصددها تحظى بتساوقات نغمية مع التفاعيل فتتكامل معها دلاليا وإيقاعيا، لتخرج لنا فى شكل صياغة مستحبة تظل مقرونة ببواعث انفعال شوقى لحظة إبداعه، أى فيما يسمى بالإحساس النفسى الحاصل أثره فى الذات المبدعة، ولقد أجاد شوقى شحن مفردات شعره عامة وهذه المفردة تحديداً بكم من تماوجات نفسه، وظلال إحساسه المرهف فبدت على ما رأينا من كمال العطاء الفنى.

أما جذر "لجج" بما يحمله معناه من الملازمة أو التمادى أو الانخراط فى الفعل أو الحركة فقد دار فى ديوان شوقى تسع عشرة مرة متناوحاً بين اللجاج بفتح اللام واللجاج بكسرها، واللجة مفردة ومجموعة ولقد جاءت صفة الظهور الصوتى من خلال جهرية لامه، وانفجارية وجهر الجيم المكررة، وصوت الجيم، على ما نعلم، صوت مركب لاشتراك أكثر من عضو فى نطقه ولجمعه بين صفتى الاحتكاك والانفجار.[10]

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٤٢.
[2] - الديوان - جـ١ - ص٣٩٥.
[3] - الديوان - جـ١ - ص٢١٦.
[4] - الديوان - جـ٢ - ص٤٢٣.
[5] - الديوان - جـ٢ - ص١٤٣.
[6] - الديوان - جـ٢ - ص٣٣٥.
[7] - الديوان - جـ٢ - ص١٦١.
[8] - الديوان - جـ٢ - ص١١٦.
[9] - الديوان - جـ١ - ص٤١٤.
[10] - انظر مقدمة لدراسة علم اللغة. د/حلمى خليل - ص٦١.

ولقد وردت هذه المفردة كالتالى:

وكان اللجـــاج حيـــن تنزى ... وتســـد الفجـــاج كرا وفرا[1]
مزبدا ثائر اللجـــاج كجيش ... قوض العاصف الهبوب خيامه[2]
يا راكب الطامى يجوب لجاجـه ... من كل نيـــرة وذات حلـوك[3]
آفة النصح أن يـكون لجاجـا ... وأذى النصـــح أن يكون جهارا[4]
وركوب اللجـاج وهى طـواغ ... والسماوات وهى هوج الشكـائم[5]
ســـادة إفـــريقيـــا ... لجتهـــــا والأكـــم[6]
لجـة عنـــد لجـة عنـــد أخرى ... كهضـاب ماجـت بها البيداء[7]
ما رأى النـــاس ســـواه علمـا ... لم يرم فى لجـــة أو يبس[8]
ويرمى بها كالبحر من كل جانب ... فكل خميس لجـــة تتغرب[9]
وترتـــج منها لجـــة ومـدينة ... وتصلى نواح حرهـــا وجهات[10]
وأين التماســيح من لجـــة ... يموت مـــن البرد حيتانها[11]
ونـــواقى الصاروخ فى اللجـج ... والنار الســـاطعـــة الوهج[12]
لجج الـــدامـــاء أوطان لكم ... ومن الأوطان دور وحفـــر[13]

ولعل من الملاحظ أن هذه المفردة قلما ترد فى بيت إلا ونجدها قد استنفرت لنفسها مشابها صوتيا من كلمة تحتوى على صوت الجيم أو مشابها خطيا من كلمة تحمل صوت الحاء أو الخاء وذلك فى نوع من الغيرة المثلية الرائعة التى صنعت لأصوات هذا الجذرحضورا مؤثرا، كما يلاحظ أن معظم تركز ورود هذا الجذر فى الشطر الأول، وفى أماكن متنوعة، وعلى كل فإن هذه المفردات قد استهوت شوقى فصبها فى شعره بكثرة، فظلت لها فاعليتها الإيقاعية حتى مع تنوع الأوزان أو الأغراض، كما استطاع أن يلونها بلون إحساسه، وأن يزفر فيها ما شاء من ترانيم ذاته المبدعة .

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٩٢.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١٤٥.
[3] - الديوان - جـ١ - ص٣٦٠.
[4] - الديوان - جـ٢ - ص١٢١.
[5] - الديوان - جـ١ - ص٥٢٨.
[6] - الديوان - جـ١ - ص١٤٣.
[7] - الديوان - جـ١ - ص١٦٩.
[8] - الديوان - جـ١ - ص٢٢٣.
[9] - الديوان - جـ١ - ص٢٨١.
[10] - الديوان - جـ١ - ص٤٣٤.
[11] - الديوان - جـ١ - ص٥٨٠.
[12] - الديوان - جـ٢ - ص٢٤٧.
[13] - الديوان - جـ٢ - ص٤٤٣.

أما ثانى ألوان التكرار المعجمى فى شعر شوقى فيتمثل فى تكرار الأعلام، والأعلام التى دارت فى شعر شوقى كثيرة جدا بحيث إذا استطاع الباحث إحصاءها جملة فلن يستطيع إحصاء مرات تكرارها إذ إن العلم الواحد قد يتكرر كثيرا واعلام شوقى متعددة بشكل مثير ودال فى نفس الوقت إذ إنه اكثر من ذكر الأعلام الدينية كالأنبياء من مثل (آدم – إبراهيم – إسماعيل – عيسى – موسى – نوح – ومحمد عليهم جميعا السلام) وأرباب الفقه والتشريع والخلفاء الراشدين ومن تلاهم، وكذلك ذكر أعلاما تاريخية سواء أكانوا فراعنة أو رومانا أو بطالمة أو فرسا أو عربا أو أوربيين من عصر النهضة وذكر كذلك أعلام الفلسفة والأدب والطب والموسيقى، وذكر من الأعلام الاجتماعية أهل الكرم والبخل والفطنة وأصحاب الحرف، والرائع من وراء ذلك كله أن شوقى استطاع دمج العلم داخل توقيعه دمجاً يحيل أصواته إلى كائن حى محرك فى الإيقاع، فاعل فى الدلالة وقد اخترنا حاتما الطائى وهارون الرشيد وسليمان وعيسى ومحمد عليهم السلام، أما حاتم فقد اشتهر بالكرم فصار له مثلا، بينما اشتهر هارون الرشيد بالترف وبحبوحة العيش على حين بقى لثلاثة الأنبياء عصمة النبوة، وحكمة الأنبياء ولك أن تتأمل توظيف شوقى هذه الأعلام فى شعره، فعن حاتم نراه يقول:

انت (حاتـــم)	للقـــــرى انتـدب[1]
(حاتم) الملوك إذ	ضاق بالندى النشب[2]
(حاتم) لو شامها	اقلـــع عما زعـم[3]
مصر بالنازلين من ساح معـن	وحمى الجود (حاتم) الجود اقضى[4]
كنف كمعن او كساجة (حاتــم)	خلق يودعه وخلق يطـــــرق[5]
كأن الوغى نار – كأن الردى قرى	كأن وراء النـــار (حاتــم) يـأدب[6]
لا تســـــتقلوه فما دهركـــم	(بحاتـم) الجـــود ولا كعبـــه[7]

نلاحظ ان شوقى قد وشى كل ابياته مجزوئها وتامها باسم حاتم الطائى الذى يستدعى اسمه صفته فيحدث بإيقاع أصواته دلالة مرجعيتها الموروث فى الذهن عن كرم

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٥٢.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٦٣.
[3] – الديوان – جـ١ – ص١٤٣.
[4] – الديوا – جـ١ – ص٢٣٠.
[5] – الديوان – جـ١ – ص٢٤٤.
[6] – الديوان – جـ١ – ص٢٩٦.
[7] – الديوان – جـ٢ – ص٣١٨.

هذا الرجل، ولعل استدعاء شوقى الدائم له فى حال ذكره الكرم وأصحابه إنما هو استدعاء بصير سيثيره ذكر الاسم فى ذهن القارئ.

أما هارون الرشيد فقد ورد ذكره فى شعر شوقى عشر مرات مقترنا بدلالة الترف، بينما ورد ذكر سيدنا سليمان عليه السلام ثلاث عشرة مرة، وسيدنا عيسى تسعا وعشرين مرة على حين ذكره بصفة (المسيح) اثنتى عشرة مرة، أما نبينا عليه أفضل الصلاة والتسليم فقد أورده شوقى فى ديوانه ثلاثا وعشرين مرة وسنورد وأمثلة على أوزان مختلفة لكل علم مذكور:

هذى البقية – لو حرصتم – دولة ... صال (الرشيد) بها، وطال هشام[1]

فسمعت من متفرد الأنعام ما ... فات (الرشيد) وأخطأ الندماء[2]

ود (الرشيد) لو انها لزمانه ... فى جملة الحسنات والآثار[3]

(لسليمان) بساط واحد ... ولهم ألف بساط فى الفضاء[4]

فقلنا سليمان لو لم يمت ... وفرعون لو حملته الشهب[5]

وان ادراجها فى الجو يسلكها ... جن جنود سليمان لها تبع[6]

كانت (لعيسى) حرما فانتهت ... بنصرة الروح الى (أحمد)[7]

(فمحمد) لك (والمسيح) ترجلا ... وترجلت شمس النهار ليوشع

ما بال (احمد) عى عنك بيانه ... بل ما (لعيسى) لم يقل أو يدع

ولسان (موسى) انحل إلا عقدة ... من جانبيك علاجها لم ينجع

لما حللت (بآدم) حل الحُبر ... ومشى على الملأ السجود الركع

وارى النبوة فى ذراك تكرمت ... فى (يوسف) وتكلمت فى المرضع

وسقت (قريش) على لسان (محمد) ... بالبابلى من البيان الممتع

ومشت (بموسى) فى الظلام مشردا ... وحدته فى قلل الجبال اللمع[8]

نلاحظ ان سبعة الأبيات الأولى كيفية إيراد شوقى العلم مرتبطا بصفته أو حال عصره كما نلاحظ فى سبعه الأبيات الأخيرة روعة تضفير شوقى الأعلام فى داخل الأوزان ليؤديا معا دلالة إيقاعية تصويرية مشتركة، إذ إن لكل علم صورة فى الذهن، ولكل صورة رمزا، يرجع ذلك الرمز إلى ما اكتنزه الذهن عن من مآثر وصفات، ولقد برع الرجل فى

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص٣٩١.

[2] – الديوان – جـ١ – ص٤٢٠.

[3] – الديوان – جـ١ – ص٤٧٢.

[4] – الديوان – جـ١ – ص٤٢.

[5] – الديوان – جـ١ – ص٤٨.

[6] – الديوان – جـ١ – ص٤٨١.

[7] – الديوان – جـ١ – ص٨٠.

[8] – الديوان – جـ١ – ص١١٦-١١٧.

صنع نوع من الانسجام الصوتى الفاعل بين العلم المذكور وجانبى الإيقاع والدلالة فى العمل المتناول عبر وضعها فى مكانها اللائق من كتل أوزان على تعددها بحيث لا نستشعر نبرا ولا خروجا عن الهيكل العام للجمل ولك أن تتأمل قوله على المتقارب:

وإبزيس خلف مقاصيرها	تخطر الملـوك إليها الستر
وآبيـس فى نوره العالـو	ن وبعض العقـائد نور عسـر
يقل أبو المسـك عبداً لـه	وإن صاغ أحمـد فيـه الدرر
وآنسـت موسى وتابوتـه	ونور العصـا والوصايا الغرر
وعيسـى يلـم رداء الحيا	ء ومريـم تجمع ذيـل الخفر
وعمـراً يسوق بمصر الصحا	ب ويزجى الكتاب ويحدو السور
فكيف رأيت الهدى والضـلا	ل ودنيا الملـوك وأخرى عمـر
ونبذ المقوقـس عهدا الفجو	ر وأخذ المقوقـس عهد الفجر[1]

لقد برع شوقى براعة تامة فى صب هذه الأعلام فى قالب المتقارب الموحد فأخرجها لنا ذلك الإخراج الفنى الرائع موقعة بنغم نفسه الشاعرة التى تستطيع إحالة الأصوات إلى كائنات حية مشاركة فى بث حيوية العمل الفنى .

أما ثالث المفردات المعجمية القائمة على التكرار لدى شوقى فتمثلت فى تكرار الأماكن التى اخترنا منها (بغداد وروما ومصر) إذ تواترت الأولى فى ديوانه ست عشرة مرة، بينما وردت الثانية أربع عشرة مرة، بينما تواترت الأخيرة ثنتين وثلاثين مرة ومائة دليلا على أنها وطن يسكن هذا الشاعر، ويستعمر كل جوانحه استعمارا تاما، وسنسوق لكل بلد عدة أمثلة:

تشهد الصين والبحار وبغـدا	د ومصر والغـرب والحمراء[2]
لا الفرس أوتوا مثله يومـا ولا	بغداد فى ظل الرشيد وجلق[3]
إذا قلت شعرا فالقوا فى حواضر	وبغداد بغداد ويثرب يثرب[4]
مواكب لم تعهد لغير زبيـدة	ببغداد فى الأعياد والجمعات[5]
قف بروما وشاهد الأمر واشهد	أن للملك مالكا سـبحانـه[6]
تخـذتها رومـا إلى الشـر تمهيـده بأنثى بلاء[7]	

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص١٩٧-١٩٨.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١٨٦.
[3] - الديوان - جـ١ - ص٢٣٧.
[4] - الديوان - جـ١ - ص٣٠١.
[5] - الديوان = جـ٢ - ص٤٤٤.
[6] - الديوان - جـ١ - ص١٥٦.
[7] - الديوان - جـ١ - ص١٧٩.

نـــال رومـا ما نـــال قبــل آتينــا وســميته ثيبة العصماء[1]

حلــمت رومة بهـا فى الليالـى … ورآها القياصر الأقــويـاء[2]

ولو استـــشهد الفرنسيس روما … لأتتهم من رومة الأنبـــاء[3]

قل لبان بنى فشـــاد فغالـى … لم يجز مصر فى الزمان بنـاء

وبنو الشمس من أعــزة مصــر … والعلــوم التى بها يستضـاء

لبثت مصر فى الظـــلام إلى أن … قيل مـات الصباح والأضـواء

ولك الريف والصعيــد وتـاجـا … مصر والعرش عـاليا والرداء

فبمصر مما جنيــــت لمصــر … أى داء مـــا إن إليـــه دواء

ســـلبت مصر عزها وكستهـا … ذلة ما لها الزمـان انقضـــاء

وتولـــت مصرا يمين على المصر … ى من دون ذا الورى عســراء

سجدت مصر فى الزمان لإيزيس … الندى من لها اليد البيضـــاء

وادعاك اليـونان من بعد مصـر … وتلاه فى حبــك القدمـــاء

فإذا قيـــل ما مفـــاخر مصر … قيل منها إيزيســـها الغراء

مصر موسـى عند انتماء وموسى … مصر إن كان نسـبة وانتمـاء

وبمصر للعلــــم دار ولضيـــ … فان نار عظيمــة حمـــراء

واستبدت بالأمر منهم فباشا الت … رك فى مصر آلــة صمـــاء

فأتت مصـر رســـلهم تتوالـى … وترامت سـودانها العلمـــاء

فكفاه أن جـاء ميتـــا فأحيـا … وكفى مصر ذلك الإحيـــاء

تشهد الصـــين والبحـار وبغدا … د ومصر والغرب والحمـــراء

ضلتـــــه زانهـا الشقاء لمصـر … ومن الذنب ما يجئ الشقـاء

سائلا أن تعيـــش مصر ويبقـى … لك منها ومن بنيهـــا الولاء[4]

نلاحظ أن شوقى يسوق اسم البلد استنفارا المشاهد من تاريخها العظيم، أو استحضارا لموقف من مواقفها التليدة وبخاصة أن لثلاثتهم تاريخا حضاريا وتراثيا زاخرا مليئا بتراكماته الدلالية فى الأذهان، ولك أن تتأمل تكرار مصر فى رائعته كبار الحوادث سبعا وعشرين مرة متلاقحة مع تفاعيل الخفيف بتنوعها وخفتها،وصانعة لنفسها قرعا قائما على التكرار الآلى المنظم، وعلى كل فإن استدعاء شوقى هذه المفردات بعينها إنما يعد انعكاسا طبيعيا لما تنطمر عليه ذاته المبدعة من إعزاز لهذه المفردة أو تلك فضلا عما يقدمه تكرارها من إيقاع صوتى ساحر يجعل وضعنا إياها تحت مجهر الاستبانة أمرا لازما، وصولا لما يرومه شوقى من وراء ذلك .

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص١٨٤.

[2] - الديوان - جـ١ - ص١٨٨.

[3] - الديوان - جـ١ - ص١٨٩.

[4] - الديوان - جـ١ - ص١٧٠-١٨٨.

٧- النادر والمخالف والدخيل وأثره الإيقاعى فى شعر شوقى:

إن لكل لغة مفرداتها، منها ما هو مألوف، ومنها ما هو ناب عن الألفة بعيد عن التصور، وإن لكل شاعر لغته، ومن لغة الشاعر ما هو شائع معروف ومنها ما هو نادر غريب، ومن وراء كل ذلك هناك مقاييس نحتكم إليها سواء فى نظرنا للفظ أو المعنى، والشاعر المجيد هو الذى لا يشعرنا بنبو أو خروج عن المعهود، حتى وهو يستعمل غير المألوف، وشوقى كان من أولئك الشعراء الذين أجادوا العربية إجادة ترتقى بأصحابها إلى مراتب الأصفياء، كما أنه كان من أولئك المجودين المنقحين لأشعارهم ولكن على الرغم من ذلك لم تخل لغته من نادر أو غريب، ولم يسلم تعبيره من مخالفة أو خروج عن المألوف، ولعل الإيقاع أو السعى وراء استقامة الوزن هما العنصران الواقفان من وراء كل انزياح عن المألوف وقع فيه شوقى ولك أن تتأمل أقواله:

كثمرة باغـــى السبق لم ير مثلها ... على عهد إسماعيل ذى الطول والنال

محاســـنه غراســك والمساوى ... لك الثـــمران من حمــد وذام

تقضـــى عـــلى المــرء الليالــى ... فالحمـــد من ســلطانها والذام

واليوم أصبـــحنا بحـال طفولـة ... فى العلم نلتمسـانه تطفيـــلا

أســـدت إلى أهـــل الجنـــو ... د يدأ وغـــالت فى الحفـايـــة

قـدســـية النفحـــات تســ ... كـر بالمـــذاق وبالشـــميم

لقـــد ركب الله فـى ســاعديك ... يميـــن الجـــدود وشيمـــالها

وطالت يد للجمع فى الجمع بالغنا ... وبالســـلب لم يمدد بها فيه أجنب

لقد وشى شوقى منطقة القافية فى الأبيات السالفة بحزمة من الاستعمالات النادرة، قليلة الأثر فيما نعهد من استعمالاتنا اللغوية، ولعل إتمام الوزن، وتسوية القافية كانا دافعين قويين إلى ذلك اللجوء من شوقى لما ندر فى اللغة، ولكن الجميل من وراء ندرة الإستعمال أن الذائقة السليمة لا تستهجن ما قاله شوقى بل تستحسنه وتتذوقه وتلونه بلون المعنى المراد، وتخرج من ورائه بدلالة رائعة فكل ذى بصر سديد إنما يدرى أن شوقى يقصد المنال من وراء استعماله كلمة النال، ويقصد الذم من وراء استعماله الذام ذلك المصدر النادر فى بيتيه الثانى والثالث، ويقصد التطفل ذلك المصدر الشائع من الفعل تطفل من وراء استعماله كلمة التطفيل فى بيته الرابع كما أنه يعنى الحفاوة لا الحفاية والشم لا الشميم وشمالها لا شيمالها وأجنبيا لا أجنب، وتقف خصوصية الاستعمال من وراء كل ذلك، وتقف براعة الدمج كذلك ليقدما الدليل على خلود المستعمل حتى وإن ندر، إلا أن شوقى لم يلجأ فى استعمالاته النادرة إلى منطقة التقفية فقط، إنما وجدناه يستعملها أيضا فى حشو أبياته على شاكلة أقواله:

أمة للخـــــلد ما تبـنـــى إذا	ما بنى النـــاس جميعا للعفـاء
واطلب الخـــلد ورمــه منـزلا	تجد الخـلد من التـــاريخ بابـا
حـــداه السـفـار إلى منـــزل	يلاقى الخفيف عليـــه الوئيـد
يجيش صدرى، ولا يجرى بها قلمى	ولو جرى لبكى واستضحك القلم
وإذا حظيــت فللمنـــا بر هـــزة	تعرو النـــدى وللقلوب بكـاء
واقسم كنت المرء لم ينـس دينـه	ولم تلهه دنيـــاؤه وهى ما هيـا
يجالك العـــرب النـازحـــون	وما العربيـــة إلا وطـــــن
كم مـــن غزاة للرسـول كريمـة	فيهـــا رضى للحـــق أو إعلاء

نلحظ فيما سبق أن الخلد ناب كمصدر عن الخلود، وأن استضحك ناب كفعل عن ضحك، وأن الندى نابت عن النادى، ودنياءه نابت عن دنياه، والعربية نابت عن العروبة ورضى نابت عن إرضاء، وكل ذلك إنما هو انزياح عن المألوف قصد شوقى من ورائه إقامة إيقاع البيت وتسوية تفاعليه بحيث تخرج لنا تامة المقادير، وأظن أن ما استعمله شوقى فى باب النادر إنما كان ولايزال دليلا على قدرة الرجل على التصرف فى لغته التصرف المقيد والمسموح به وصولا لإقامة إيقاع فاعل، فى قالب عروضى تام وعلى ذات الشاكلة ما جاء مخالفا للعرف العام فى الاستعمال اللغوى والذى يظهر نبوه خارج السياق جليا بينما نجده متخفيا فى داخل السياق بفعل الانسياب الإيقاعى أو التلاحم العروضى وقد وقع شوقى فى بعض المخالفات اللغوية التى ند بها عن المألوف نداً بينا، ومن أمثلة ذلك لديه أقواله:

حرمتهم أن يبلغـــوا رتب العـلا	ورفعت قومـك فوقهم تفضيلا[1]
أم الجمت فاك الخطوب وحرمت	أذنيـك حين تخاطب الإصغاء[2]
وتهديك الثناء الحـــر تاجـــا	على تاجيـــك مؤتلقا عجابا[3]
تـــرتـــمى بهـــن حمـــى	لا يجـــــــوزه رغـــــب[4]

نلاحظ أن شوقى جعل (حرمتهم) متعديا لمفعولين فى المثالين الأولين إذ عداه للمفعول الأول (الضمير هم) فى مثاله الأول ثم للمفعول الثانى (المصدر المؤول — أن يبلغوا) بتقدير (حرمتهم بلوغ) وهو فى الأصل يريد (حرمتهم) بفتح الراء، الذى يصنع مجرد فتحها خللا فى تفعيلة الكامل (متفاعلن) وكذلك صنع به فى المثال الثانى إذ جعل (أذنيك) مفعولا به أولا (والإصغاء) مفعولا به ثانيا، والمعاجم لم تورد الفعل (حرم) مشدد الراء متعديا لمفعولين على الإطلاق لذا عدت هذه مخالفة صريحة لشوقى إقامة منه للوزن

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٣٧٢.
[2] - الديوان – جـ٢ – ص٣٤٧.
[3] - الديوان – جـ٢ – ص١٣.
[4] - الديوان – جـ١ – ص٦٠.

واحتراما لمقادير التفاعيل وعلى ذات الشاكلة الفعل (تهديك) فى المثال الثالث المراد به (تهدى إليك) إذ إن الفعل (يهدى) لا يتعدى لمفعولين إلا إذا كان بمعنى (يمنح) وهو تخط واضح من شوقى لقاعدة التعدى، وعلى شاكلة الفعل (ترتمى) الذى يقصد به (ترمى) إلا ان لتفعيلة المقتضب الأولى فعلا فى الخروج عن القاعدة، ولم تقتصر مخالفات شوقى، القليلة، على الخروج عن قاعدة النحو فقط، بل إن هناك بعض الخروج عن مقتضيات الصرف فى الاشتقاقات والجموع وبعض المصادر على شاكلة قوله على البسيط:

حسب المضاجع منى ما تعالج من ... جنبى ومن كبد فى الجنب حراء[١]

قال حراء وهو يعنى (حرى) أى من يبست حزنا أو عطشا، ولعل فرض التقفية وحاجة الروى وهيمنة "فعلن" البسيط، كانت من وراء الخروج عما بمعاجم اللغة، ومخالفة المألوف للوصول إلى المتغيا إيقاعيا من وراء الاستعمال ومثلها على الكامل:

وكأنها والموج منتظم وقد ... أوفيت ثم دنوت كالمحتـار[٢]

فالأصل (المتحير) من الفعل (تحير) وليس (المحتار) التى لم ترد فى المعاجم لكن للوزن والقافية فرضية داعية لذلك الخلط، ومثلها على الكامل أيضا إنما فى الحشو قوله:

وعلى الخواطـر رقة وكآبة ... كخواطر الشعراء فى الأتراح[٣]

جمع (خطرة) (خطر) وجمع الجمع منها (أخطار) أما (الخواطر) الأولى التى استعملها شوقى فلم ترد فى معجم، ولا حواها كتاب لغوى، ولعل محاولة شوقى التمهيد (لخواطر) فى الشطر الثانى بكلمة تجانسها هو ما دفعه إلى الإتيان بهذه الكلمة الخارجة عن السياق العام ومثل ذلك استعماله كلمة (همامة، ويتسد) بمعنى (همة، ويتوسد) فى قوليه على الطويل والبسيط:

ويا مصر من شيعت أعلى همامـة ... وأثبت قلبا من رواسى المقطم[٤]
يموت فى الغاب أو فى غيره الأسد ... كل البلاد وساد حين يتسـد[٥]

---

[١] - الديوان - جـ٢ - ص٩٤.
[٢] - الديوان - جـ١ - ص١٠٨.
[٣] - الديوان - جـ١ - ص٧٢.
[٤] - الديوان - جـ٢ - ص٥٥٢.
[٥] - الديوان - جـ١ - ص٤٢٧.

نلاحظ ان أولى المفردتين احتلت نهاية الشطر الأول من بيت الطويل دامجة بين تفعيلتى شطره الأول الأخريين، وأن ثانيتهما احتلت منطقة التقفية من بيت البسيط دامجة هى الأخرى بين تفعيلتى شطره الثانى الأخريين وصانعة تلاقحا صوتيا ناتجا عن التصريع مع مقدار الشطر الأول، ومعنى ذلك أن شوقى قد نجح فى إخفاء خروجه عن المألوف فى اختيار الموقع الأحد جلاء، والأثرى إيقاعا.

أما ما استعمله شوقى وكان دخيلا على لغة الضاد فى الأصل فقد وقع ذلك فى شعره بكثرة، إلا أنها كثرة محمودة وذلك راجع فى الأساس إلى شيوع اللفظة المستعمله سواء فى لغتنا او فى لغة اهل بلادها الأصلية ولك ان تتأمل كيفية إدارة شوقى الألفاظ الدخيلة ودمجه إياها مع ألفاظنا العربية ذات الحضور الصوتى المميز دائما:

يا فرس يا قـــوم كسرى	النـــــازلــــين الســـحابا
كســـرى مضـــى للنـــار	شـــقوا عليــــه الثيـــابا[١]
يعلو بها الصيـــد ويغلــو إذا	ما قيصر الغـــى حبــــالاته[٢]
اين كسرى واين قيصر مما	نلت بالمجــــد او بلغــت محبرا[٣]
كالديـدبـان الــــزمـــو	ه فى البحـــــار مـــرقبـــا[٤]
كأنـك فيـــها لواء القضــا	ء على الأرض او ديـــدبان القدر[٥]
افـــــرلنـــــد ينبيــــك	بها القنصـــل طمـــــــاره[٦]
ايشتمنى سليمان بن فوزى	(وبيبى) فى يدى ومعى طباقى[٧]
الا (طز) على العيهور (طز)	وإن أبــدى مجاملــــة الرفــاق[٨]

نلاحظ ان شوقى فى كل ما سلف من أمثلة قد ادخل ألفاظا ليست فى لغتنا إلا أنها شاعت وكثر استعمالها بل وتحددت فى الأذهان معانيها بحيث إنها أضحت من المسلمات فى لغتنا، والرائع أن شوقى أدمجها فى أبحر المجتث – والسريع والخفيف ومجزوء الرجز والمتقارب والهزج والوافر إدماجاً فنيا صادقا فجاءت على ما نرى واضحة المعانى فكسرى سيد الفرس، وقيصر إمبراطور الروم والديدبان أى الرقيب أو الحارس فى الفارسية،

---

[١] – المسرحيات – ص٤٤٤.
[٢] – الديوان – جـ١ – ص٦٩.
[٣] – الديوان – جـ٢ – ص٤١٣.
[٤] – الديوان – جـ١ – ص٥٤.
[٥] – الديوان – جـ١ – ص١٩٤.
[٦] – الديوان – جـ٢ – ص١٩١.
[٧] – الديوان – جـ١ – ص١٩٦.
[٨] – الديوان – جـ٢ – ص١٩٧.

(واوفرلند) هو اسم للسيارة فى الإنجليزية والبيب هو أداة التدخين الطباق، وطز كلمة تركية تعنى الملح، والرائع أن شوقى صب هذه المفردات الدخيلة وغيرها الكثير فى شعره صبا إيقاعيا رائعا فوجه بها على ما نرى أصوات أبياته توجيها مؤثرا بحيث ترك من ورائها بصمة صوتية واضحة، وسد بها خلة عروضية فأقام الوزن وأتم الدلالة ونوع الإيقاع تنويعا رائعا.

٨- تراسل الاشتقاقات وأثره فى إيقاع شعر شوقى:

إن لتراسل الاشتقاقات فعلا فى إيقاع الشعر، فعلا يمثل إشارات خارجية مضيئة تدعو إلى الملاحظة والرصد ومحاولة التحليل إذ إن هذه الاشتقاقات قد أثبتت صلاحيتها لممارسة حقها المشروع فى توجيه موسيقى النص، ولامراء فى أن عاطفة الشاعر ولغته الشعرية يعدان معاً موجهين لتلك الهوامش الإيحائية التى ترافق النص والتى تعد بمثابة القبس الذى يعد تنويراً خارجيا لأدبية هذا النص أو ذاك، كما أن لها دورها فى فرض الهيمنة الصوتية لكتلة حرفية بعينها، والتصريف على ما عرفه ابن مالك إنما هو " تحويل الكلمة من بنية إلى غيرها لغرض لفظى أو معنوى، ولا يليق ذلك إلا بمشتق، أو بما هو من جنس مشتق"[١] "وهو يحدد للمتخصص أسس البحث العلمى فى مجالات الاشتقاق والنحت"[٢] "ويقصد بالاشتقاق هنا " أخذ كلمة أو أكثر من لفظ مع التناسب فى المعنى بين اللفظ المشتق وما أخذ منه والاختلاف فى اللفظ"[٣] ويعد تراسل الاشتقاقات نوعاً من أنواع التكرار إلا أنه تكرار مورفولوجى أكثر منه صوتى، فالكلمتان وإن اختلفتا صوتا، فقد اتفقتا اشتقاقا وتراسلتا مقداراً فى نوع من العصبية المثلية القائمة على الاستدعاء الذى يولد تجانساً إيقاعيا مريحا، ناهيك عن انطمار معظم بنى الاشتقاق على شتى أنواع المدود مما ينشئ تلوينا صوتيا رائع النبرة حاد الوقع ولك أن تتأمل على المقتضب قول شوقى:

الرءوس – مائلة   فى الصدور تحتجب
والنحور – قائمة   قاعد بها الوصب
والنهود – هامدة   والخدود تلتهب
والخصور – واهية   بالبنان تنجذب[٤]

---

[١] - شرح كافيه بن مالك – ص٣.
[٢] - فى تصريف الأفعال – د/عبدالرحمن شاهين – مكتبة الشباب ١٩٩٣ – ص١٨.
[٣] - المرجع نفسه.
[٤] - الديوان – جـ١ – ص٦١.

إن عدة أمور هنا قد اشتركت فى إخراج ذلك المشهد الرائع، أولها خيال شوقى الخصب، وقدرته على اختزال اللحظة، ورصد آنية التصوير، ثانيها وزن المقتضب بخفته ورشاقته وتلاعبه على أوتار النفس المرهفة، ثالثها استحضاره رائعة أبى نواس "حامل الهوى تعب"[١] ومحاولة إعادة روعتها للأذهان، رابعها ذلك التوازن المورفولوجى الرأسى العجيب الذى خلق شوقى من ورائه إيقاعاً عموديا رائعا يتماهى وتماوجات المقتضب، ويتناسب وتماوجات قدود الحسان الموصوفات ناهيك عن محاكاته حركية الراس صعوداً وهبوطاً فى لون من التناغمية الإبداعية الرائعة التى صنعت جدلية صوتية أكثر روعة بين كل من (الرءوس والنحور والنهود والخصور) فى مقابل (مائلة وقائمة وهامدة وواهية) فجاءت صورتها الصرفية على تلك الوتيرة "الفعول – فاعلتن" بينما جاءت صورتها العروضية هكذا "مفعلات – مفتعلن" وكانت ثمرة كل ذلك التلاؤم انسيابية إيقاعية مؤثرة، ورقة موسيقية آسرة منبعها تراسل بنى الاشتقاق مع حركات النفس وتحركات الخيال وتماوجات الوزن وفاعليات الإيقاع الممتع . وقد زكت التاء المربوطة فى خواتيم الأشطار الأربعة المتعامدة بتنوينها المفعم بالنغم، زكت الإيقاع عامة وأضفت عليه لونا من التناغم الإيقاعى الرائع قام مجابها لتقفية الختام، بل وازداد على قافية الختام المشبعة بتنوينه المصحوب بنغمة ترنمية خاصة أكسبها سكون النون بعد همس التام جلاء توقيعيا نادراً . ولعل هذه اللوحة هى التى مهدت لاستئثار صيغة اسم الفاعل بما تلا هذه المنطقة من القصيدة ولك أن تتابع قول شوقى:

الخــوان دائــرة	الملا لها قطـــب
للوفــود مائــدة	منه أينما انقلبوا
والطريق متصل	نحوه ومنشــعب
والطعام حاضره	والمزيد منتــهب
بارد ومن عجـب	يشتهى ويطلـــب
سائغ لذى ســغب	سائغ ولا ســغب
حاضر لذى طلب	حاضر ولا طلـب[٢]

إن عصبية مثلية ما قامت هنا ساعية للاستئثار بمفردات المشهد فدعت لأن تستدعى "دائرة" شبيهتها وزنا وخاتمة "مائدة" لتتآزرا معا فى إكساب البيتين الأولين

---

[١] - ديوان أبى نواس – جــ١ – ص٢٢٧.

[٢] – الديوان – جــ١ – ص٦٢.

عمودية إيقاعية أساسها الاشتقاق المتماثل وزنا، المتفق خاتمة، ثم أفسحت المجال لصيغة اسم الفاعل من غير الثلاثى لأن تتراسل هى الأخرى ولكن بشكل أفقى بين خاتمتى الشطرين "متصل" و "متشعب" ناهيك عن التكرار الذى قام معضداً صوتيا حاداً متمثلا فى اشتقاق اسم الفاعل "حاضر" الذى تكرر ثلاث مرات فى ثلاثة مواضع لها حساسيتها العروضية ما بين خاتمة شطر البيت الرابع الأول ومستهلى شطرى البيت الأخير، وهذا عين ما كان من اسم الفاعل الثلاثى "سائغ" فى البيت قبل الأخير، حتى لكأن شوقى يصنع تلاقحا مورفولوجيا بين مواضع عروضية بعينها مزكاة بالجدلية الصوتية ذات الثراء الإيقاعى الخاص.

وشوقى عندما يستعمل الاشتقاقات متراسلة ويصحبها بلون بديعى آخر له هيمنته الإيقاعية إنما يراهن بذلك على امتلاك ذوات قارئى شعره، إذ إن ذلك يعد ارتقاءً مقصوداً بحس القارئ، وتحليقا متعمداً به فى عوالم الإمتاع الفنى وليس علينا إلا أن نتأمل فرائده التالية:

وأين ماضيــة – فى الظلــم قاضيــة	وأين نافذة – فى العــالم الفانــى[1]
وأينما ضيتن – فظظلمقاضيتــــن	وأيننا فـــنذتن – فلعــا لمفانــى
متفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن	متفعلن فعلن – مستفعلن – فعلو

إن رفعة إيقاعية ما قامت بين بنى اسم الفاعل المتراسلة بخواتيمها المسكونة إيقاعاً، المفعمة بالترنم الموسيقى الجميل، أنشأ شوقى من خلالها تراسلا صوتيا مقابلاً، تساوت مقاديره الصرفية مع تيماته الترنمية مع تفاعيله العروضية فى مسعى لتأكيد الحضور الإبداعى من لدن شوقى الذى كان يماهى بأذن أحاسيسه وجيب فؤاده المولع بالنادر ومثلها:

الوصل صافية – والعيش ناغية	والسعد حاشية والدهر ماشينا[2]

تأمل ←— فيتن ←—— غيتــن ←—— شيتن ←—— شينا

———— فعلن ——— فعلــن ——— فعلن ———— فعلو

[1] – الديوان = جـ٢ – ص١٥٩ .
[2] – الديوان – جـ١ – ص١٥١

إن للفاء والشين، مشتركين مع التاء همساً رائعا، وإن للغين متجاوبة مع النون القناء، جهراً رائعا، وإن لشوقى من وراء استعمال الاشتقاقات المتراسلة هدفا رائعا، وإن لنا أن نقول إن للترصيع من وراء كل ذلك لدخلا فى فرضية التراسل، وعصبية التماثل، فى لون من الاتجاه لخلود التعبير، وجلال التنغيم، وعلى ذات الشاكلة لكن باستعمال اسم التفضيل قول شوقى:

أبكى ابن أعظمها نفعا وأرفعها	ذكراً وأشرفها بالمصطفى نسباً[1]
ـــــــ ب ـــــــ ب	ـــــــ ب ـــــــ أ

لقد أقام شوقى جدلية صوتية رائعة أساسها اتفاق أفعل التفضيل متصلة بضمير بارز متصل يعود على غائب، إلا أنه يستحضر تجاوبا صوتيا مؤثرا قائما على التوازن الاشتقاقى، ناهيك عن التوافق الحرفى فى خواتيم المقادير، أضف إلى ذلك كله توافقها مع تفاعيل البسيط ذات الكم المتباين.

هذا وقد يقيم شوقى جدليته الإيقاعية فى تراسل مفرداته الاشتقاقية فى مواضع بعينها وبشكل متعامد على شاكلة قوله على مجزوء الكامل:

المترعات من النـــعيـ	ـم الراويات من السرور
العاثرات من الـــدلا	ل الناهضات من الغرور
الآمرات على الـــولا	ة الناهيات على الصدور
الناعمـــات الطيبـــا	ت العرف أمثال الزهـور
الذاهلات عن الزمـــا	ن بنشوة العيش النضير
المشرفات وما انتقلـ	ـن على الممالك والبحـور[2]

لقد شارك ضيق صدر مجزوء الكامل مشاركة جادة فى إخراج ما بهذه الصيغ المتراسلة من ثراء صوتى، إذ إن شوقى اختار لها مستهلات الأشطار بما يحمله موقعها من بروز عروضى وارتضى لها التأنيث من مثريات الدلالة، واختار لها من الصيغ الجمع المختوم بألف مد طويلة تتفاعل وامتدادات الكامل المجزوء بتفعيلتيه السباعيتين الرحبتين، ولعل صيغة الجمع، وتوازى المقادير هما الواقفان من وراء اندماج صيغة اسم المفعول من غير الثلاثى "المترعات" فى مستهل البيت الأول من وراء اندماج صيغة اسم الفاعل من غير الثلاثى أيضا " المشرفات " فى مستهل البيت الأخير مع كل من " الروايات –

---

[1] – الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٣٠٣.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٣٤١-٣٤٢.

والعاثرات – والناهضات – والآمرات – والناهيات – والناعمات – والطيبات – والذاهلات – والمشرفات " كما قام التوازن الكائن بين شطرى ثلاثة الأبيات الأول محسنا صوتيا له قاريته الإيقاعية، تلك التى قامت من وراء هذه الطنفسة الإيقاعية البديعة التى كان الاستنفاران الصوتى والنوعى باعثى ما بها من روعة وإبداع.

وقد ينوع شوقى فى شكل المجموع فيأتى بصيغة على جمع تكسير مثلا ولكنه يعود به فى الأصل لنوع اشتقاقى واحد على شاكلة قوله:

سواكن إن يهدأ، نوافر إن لها　　　قواعد إن يهجع، قوائم إن هبا

فواعل ـــــــ فواعل　　　فواعل ـــــــ فواعل

الأصل فاعلة المفردة ولكن الجمع أحالها فواعل، والتراسل صنع لها حضورها المتوازن والذى يستقل "فعولن" الطويل كاملة صانعا لها تراسلا هى الأخرى جميلا، وبخاصة أن ذيل كل كلمة من هذه الكلمات يندمج ومصدر "مفاعيلن" ليقيم اندماجا حيا بين الأوزان وبعضها البعض، والجميل أن نون سواكن، وراء نوافر، ودال قواعد، وميم قوائم تندمج كلها متتابعة مع إن الشرطية المتكررة أفقيا، والتى صنع ما بعدها من أفعال تداخلا إيقاعيا من نوع آخر يعد الأكثر ندرة فى شعرنا العربى كله إذ قامت "يهدأ" الواقعة تحت نير إن الشطر الثانى بينما تراسل الفعل الماضى "لها" مع مثيله "هبا" واقعين تحت نفس الحرف "إن" ومتوازنين مقداراً وموقعا فى خاتمتى الشطرين ليقوم البيت على هذه الشاكلة:

سواكن إن يهدأ　فى مقابل　　　قواعد إن يهجع
نوافر إن يهدأ　فى مقابل　　　قوائم إن هبا

وعلى الشاكلة ذاتها قوله :-

نواهض فى حزن كما تنهض القطا　　　رواكض فى سهل كما انساب ثعلب[1]

ضفيحزنن　　　ضفيسهلن

إن التراسل الاشتقاقى ها هنا لم يكتف بالتوازن فى موضعى المستهلين إنما أنشأ لنفسه فرضية أخرى قوامها الاتفاق فى الخاتمتين على صوت الضاد الانفجارى المطبق

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٢٨٦ .

المميز للغتنا العربية والذى قام فى صدر التفعيلة الثانية من الشطرين كليهما ليستنفر حرفا واحداً "فى" ومتطابقين "حزن" و"سهل" فى لون من التناغم الإيقاعى الدلالى البديع وعلى شاكلة ذلك التراسل ما حدث بين بنى اسم المكان من جهة والجموع المتراسلة من جهة أخرى:

تلك المعـــــالم، والمجاهل، والمحاشد، والمحاشـر
تلك السواحل، والأساكل، والعيالم، والزواخـــر
تلك الممالك والإيتتالات التى لم يحص حاصـــر
تلك المصــــــادر لا موارد، والموارد لا مصــــادر[1]

إن شوقى كان ثائرا من أجل الصينيين فأقام من مجزوء الكامل برشاقته وسرعة إيقاعه سوطا يلهب به ظهر تعابيره التى جاءت هى الأخرى متعامدة فى المستهل متراسلة فى الحشو على هذه الشاكلة التى صنع شوقى من وراء اللجوء إليها ماتغيا من إمتاع فنى وهذا اللون من ألوان الاستنفار الصوتى القائم على العصبية المثلية ومثله مع اسم المفعول قوله:

لى فيك منظوم يحاكى الزهر من   منثوره المنسوق والمنشوق

ومع صيغة المبالغة قوله :

خصيب الرحاب، رهيب الجناب   إذا ما أمرت الزمان امتثـــل

ومع اسم الفاعل مجموعاً ومتراسلا فى كل شطر على حدة كقوله :-

هواف ولا شوق، شواك ولاجوى   سهادى ولا فكر هيامى ولا وجد

وعلى ذات الشاكلة دار ذلك اللون من تراسل الاشتقاقات فى شعر شوقى، وقد سلف لنا أن أشرنا لمثله فى تناولنا الموسيقى الداخلية، وإنها لشهادة حق على شعر ذلك الرجل أن له تميزا فى هذا المنحى لا نكاد نقع على مثله لدى جل شعرائنا، ولعل ذلك هو ما كان مميزا لإيقاع شعر شوقى مجملا.

---

[1] - الشوقيات المجهولة – جـــ١ – ص٢١٠.

الفصـــل الثالث

دراسة تحليلية لخصائص البنية الإيقاعية فى شعر شوقى

١ ـ التناص الإيقاعى وأثره فى شعر شوقى

التناص الإيقاعى فى معناه العام هو عبارة عن نوع من تقاطع النص الشعرى مع نصوص أخرى من جنسه، أو من غير جنسه، هذا التقاطع إما أن يكون كليا بحيث يمارس فيه الشاعر سلطة النقل الكلى لنص كامل، أو أن يكون جزئيا بحيث يحدث فيه الشاعر تحويرا بسيطا فى بعض بنى النص المنقول، وهذان اللونان كثيرا التواتر فى شعر شوقى، فلقد تناص الرجل فى إبداعه مع القرآن الكريم ومع الحديث الشريف ومع الشعر العربى قديمه وحديثه، وما يهم دراستنا فى ذلك الجانب إنما هو أثره فى الإيقاع العام للعمل الأدبى، الذى يمهد به الشاعر لحيوية الحركة فى المشهد المعبر عنه، ونحن نعلم أنه "عندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشاراتها المختلفة، ومحتفظة على قدر من التفاوت – بملامحها البنائية، فالمتناص (وهو الوحدة التى تنتقل فى عملية التناص) يظل محتفظا إلى جانب العلاقات التى ينشئها مع النص الجديد بعلاقاته مع فضائه الأصلى تلك التى تشكل بالضرورة أسس دواعى التناص "[١]

وفى محاولة أخرى لفهم هذه الظاهرة ومحاولة تعريفها قيل إن التناص هو:- "ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها فى موضع أو أكثر محتلا مساحة واضحة فى النص مختلفة من حيث بنيتها الإيقاعية الخاصة عن بنية النص وسياقه الإيقاعى العام "[٢]

وقيل أيضا إنه "تعالق (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٣] أو هو "علاقة حوارية لنص ما بنصوص حاضرة أو غائبة"[٤] وشوقى كان على درجة عالية من الثقافة بحيث نستطيع أن نجزم بأن ذاكرته النصية كانت تسوق لواعيته سلسلة من التعابير النصية الجاهزة التى تتزاحم فى ذاكرته تزاحما مشكلا لذخيرة ثقافية ثرة . وإبداع الشاعر يتجلى فى قدرته على تحقيق انسجام بين النص المستعار

---

[١] – سلطة المبدع وسلطة النص – محمود أحمد العشيرى – مجلة إبداع ص٩١ – العدد الخامس مايو ١٩٩٨م.

[٢] – موسيقى الإطار: البنية والخروج – علوى الهاشمى – مجلة كلمات (البحرين) – عدد ٩ ١٩٨٨ – ص١٥٠-١٥١.

[٣] – النية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد – د/حسن الغرنى – ص١٠٦.

[٤] – معجم مصطلحات المصطلحات العروضية – ص٨٠.

وإيقاع نصه المبتدع وهذا ما كان من شوقى، ولقد اتخذ التناص فى شعر شوقى لنفسه شكلين هما :-

أ- التناص الكلى:-

وهو لون من التضمين التام، أو المحاكاة الصوتية التامة لما رسخ فى ذاكرته النصية، ويكون بنقل نص تام دينى أو أدبى من بيئته الأصلية إلى بيئة جديدة لها نفس تكوينه الإيقاعى، وهذا قد يقع بنقل بيت كامل أو نصف بيت على شاكلة قول شوقى على الكامل:

لم أنس ذكرك والجراح تسيل من	درعى وتصبـــغ أشقرى بالعنـــدم
(ولقد ذكرتك والرمـــاح نواهل	منى وبيض الهند تقطر من دمى)
فمضيـــت أعتنق الرمـاح لأنها	خطرت كأســـمر قدك المتقـوم
(وودت تقبيـــل السيوف لأنهـا	لمعت كبـــار ق ثغرك المبتسـم)[1]

لك أن تتأمل براعة شوقى فى التناص مع شعر عنترة وكيف أنه صنع بفعل إبداعه ضفيرة صوتية رائعة اندمج فيها شعره مع شعر أبى الفوارس اندماجاً رائعاً، فلقد استعان شوقى بمفردات تماهى مفردات بيئة عنترة، وأتى بصور تحاكى صور معاركه الضارية، واستطاع أن يضفر من الأصوات المتراسلة ضفيرة إيقاعية تقوى حركية التناص فتأمل

لم انسذك / ركولجرا / حتسيلمن

ولقذكر / تكورماح / حنواهلن

فمضيتأع / تنقررما / حلأننها

متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن

فالذكر فى بيت شوقى استدعى التذكر فى بيت عنترة، والجراح فى بيت شوقى استدعت رماح عنترة ثم رماح شوقى وتعامدت معها تعامداً فاعلا ذكته الحاء الأخيرة باستهلالها تفاعيل الكامل الثوالث فى إطار رأسى مؤثر، ناهيك عن توازن الشطرين الخاتمين لبيتيه الأخيرين

خطرت- كأسمر- قدك- المتقوم

لمعت - كبارق- ثغرك- المتبسم

---

[1] - المسرحيات – ص٩٢.

إذ لم يكتف شوقى بفاعلية الكامل وقدرته على إخفاء المستحدث فى الأصيل، إنما استعان بمهاراته المتعددة فى صنع تواشج فنى صوتى زكى به الإيقاع العام للعمل على ما رأينا، ومثله أيضا تناصه مع شعر المجنون على الطويل وفى مشهد حوارى رائع دار بين (بشر وليلى وهند)

(بشر)

بكرت كد أبى اليوم أبغى قنيصة ومن يتصيد يحسب الغنم والخسرا

(رأيت غزالا يرتعى وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا)

هند مشيرة إلى ليلى

وأى الليالى بشر آنست ؟؟ هذه

" بشر "

إذا شئت — أو هاتيك — أو مرة أخرى

فقلت له يا ظبى لا تخش حادثا

(فإنك لى جار ولا ترهب الدهرا)

(فما راعنى إلا وذئب قد إنتحى

فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا)

(ففوقت سهمى فى كتوم غمستها

فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا)

" ليلى ضاحكة "

أخى بشر لا شلت يمينك من يد

ولا فض فاك الصبح والليل ماكرا[1]

إن شوقى يدير شعر المجنون على لسان بشر ذلك الفتى من بنى عامر الذى أراد أن يستأثر بلب ليلى فأخذ يقص عليها وعلى هند أحداثا لم يفعلها وأشعاراً لم يقلها لذا تجلت براعة شوقى فى صنع تنافر فنى بين ما يقوله بشر وبين شعر المجنون فأتى بالبيت الأول تمهيداً يبتعد تماماً عن البيت الثانى الذى هو من شعر المجنون والذى ورد فيه ذكر ليلى مما استدعى تهكم هند عليه بسؤاله عن أى الليالى آنس، فابتعد وراوغ فى شطرين

---

[1] - المسرحيات – ص١١٨.

ليعود مرة أخرى وبسرعة إلى تعابير. المجنون المحفوظة عن زياد راوية المجنون مما استدعى ضحك ليلى واختتامها بهذا البيت:

أخذت فلم تترك لقيس بضاعة   سرقت لعمرى الظبى والذئب والشعرا[١]

وعلى العكس من ذلك وعلى ذات الوزن، أى الطويل، نجد براعة شوقى فى إدماج نص المجنون الأصلى بنصه المبتدع فى قوله على لسان المجنون:

أرى حى ليلى فى السـلاح ولا أرى   سـلاحا كهجر العامرية ماضيا
دمى اليوم مهـدور لليلى وأهلهـا   فـداء لليلى مهدرات دمائيـا
لى الله !! ماذا منك ياليل طاف بى   وما ذلك السـاقى وماذا سقانيـا
دعونى وما عنـدى لليلى أقولـه   لليلى وأستنشى الذى عندها ليا
أهيم فأستعدى نهارى على الجـوى   وأقبـع ليلى أستجير القوافيـا
(فما أشـرف الأيفاع إلا صبابـة   ولا أنشـد الأشعار إلا تداويـا)
إذا الناس شـطر البيت ولوا وجـوههـم   تلمسـت ركنى بيتها فى صلاتيـا
(أصـلى فما أدرى إذا ما ذكرتهـا   أثنتين صليت الضحى أم ثمانيا)
توارت وراء الجمع ليلى فخانهـا   فم كابتسام الصبح يأبى التواريـا[٢]

لك أن تتأمل براعة شوقى النادرة فى تقمص شخصية المجنون، وكيف أنه عاش إحساسه، وانتقل لبيئته، وكيف أنه واءم بين نجاواه الحقيقية ونجاوى نفس شوقى المبدعة فأخرج لنا هذه الرائعة منثالة التعابير، متواشجة البنى، وكيف أنه مهد ببيته الخامس لبيت المجنون، إذ أتى فى بيته المبتدع بما ينم عن هيامه جوى وقبعه فى الاستجارة بقوافيه التى يبثها ذلك الجوى تمهيداً لما يتضمنه بيت المجنون من استشرافه الأيفاع صبابة وإنشاده الأشعار تداويا، وهذا عين ما كان من براعة التمهيد ببيته السابع المبتدع الذى يأتى فيه بطقوس الصلاة تمهيداً لبيت المجنون الرائع الذى ينم عن تخبطه بفعل ذكر ليلى حتى فى صلاته .

---

[١] – المسرحيات – ص١١٩.
[٢] – المسرحيات – ص١٥٠ – وانظر ديوان المجنون – ص.

وما فعله شوقى إنما هو فعل الإبداع إذ لم يشعرنا بنبو ولا بخروج، بل أشعرنا ان الشعر كله للمجنون، إذ وجدنا تواؤما إيقاعيا رهيبا، وانسيابا صوتيا مفعما بالنغم الخلاق الموحى، وهذا عين ما صنعه عندما شطر بيت أبى نواس القائل :-

يا ويح أهلى أبلى بين أعينهم　　على الفراش ولا يدرون ما دائى

فقال شوقى :-

يا ويح أهلى أبلى بين أعينهم　　ويدرج الموت فى جسمى وأعضائى

وينظرون لجنب لا هدوء لـه　　على الفراش ولا يدرون ما دائـى[1]

إنه الإبداع الممتع، إذ التشطير تناص مباشر مع النص الحقيقى مصحوبا بالتوليد المعنوى، والتعالق الإيقاعى بحيث يبدو النصان بعد التشطير كتلة إبداعية واحدة لشاعر واحد، وبحيث يندمجان مع بعضهما اندماجا إيقاعيا دلاليا تاماً، وهذا ما فعله شاعرنا المبدع مع نص أبى نواس وكذلك مع نص بهاء الدين زهير القائل فيه:

يقول أناس لو وصفت لنا الهوى　　لعل الذى لا يعرف الحب يعـرف

فقال شوقى :-

يقول أناس لو وصفت لنا الهوى　　لعل الذى لا يعرف الحب يعـرف

فقلت لقد ذقت الهوى ثم ذقته　　لو الله ما أدرى الهوى كيف يوصف[2]

إن شوقى أشعرنا فى تجربتى تشطيره أنه هكذا يجب أن يكون التعبير إذ بدا مكملا ما بتجربة الشاعرين السابقين من نقص أو جبر ما بها من إيجاز وهذا إنما هو فى الحقيقة فعل الإبداع .

أما أمثلة تناصه الكلى مع القرآن الكريم فجد كثيرة ونذكر منها قوله :-

وثاروا فجـن جنـــون الريـــاح　　وزلـــزلت الأرض زلزالها[3]

جنى علينا عصبــــة جازفـــوا　　فحسبنا الله ونعم الوكيل[4]

تلك آى الفرقان أرسلها الله ضياء　　يهـــــدى به من يشـاء[1]

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٩٣.
[2] - الديوان - جـ١ - ص١٣٧.
[3] - الديوان - جـ١ - ص١٣٢ - وفى القرآن الكريم سورة الزلزلة آية رقم ١.
[4] - الديوان - جـ١ - ص٣٦٣ - وفى القرآن الكريم سورة آل عمران آية رقم ١٧٣.

لقد جاء بيت شوقى الأول على المتقارب، وللمتقارب اهتزاز يناسبه قوله تعالى {إذا زلزلت الأرض زلزالها} لذا استعان بها شوقى استعانة كاملة فى إنتاج صورته الدلالية وإبراز مرامه الإيقاعى فكان له ما أراد إذ نجح فى وضع الآية كاملة فى موضع الشطر الثانى فلم تندعن المعنى ولا خرجت عن الوزن إنما حاكته محاكاة تامة وتواشجت مع المضمون وغلبت بإيقاعها ثورة وجنون الشطر الأول الذى هو من تعبير شوقى.

أما البيت الثانى فلقد جاء على وزن السريع ولقد ناسبت الآية {حسبا الله ونعم الوكيل} المعنى الذى يريده شوقى من تعبيره عن الغضب من فعل غليوم باعث ومضة الحرب العالمية الأول والمتسبب فيها، أما بيته الأخير فلقد جاء على وزن الخفيف بتنوع تفاعيله ولقد نجح شوقى فى صب قوله {يهدى به من يشاء} فى عجز الشطر الثانى ليدمج بذلك بين المعنى المراد وبين إيقاعآفى الذكر الحكيم، ويلاحظ أن شوقى فى أبياته الثلاثة إنما نقل النص كاملا ولقد تجلى إبداعه فى إدماجه بالمعنى والإيقاع إدماجا تاما .

ب- التناص المحور:

وهو لون من التناص الجزئى الذى يجرى به الشاعر تحويرا فى النص الأصلى ليطوعه لإيقاع العمل، ويوائمه مع حركية النص العام، ولقد حاز شوقى قصب السبق فى ذلك المنحى فحور فى الأصل كيفما شاء، ولكن بقيت للنص المنقول روحه الظاهرة عبر تعابير شوقى ومن أمثلة ذلك النوع لدى شوقى قوله على البسيط:

تلمس الترك أسبابا فما وجدوا	كالسيف من سلم للعز أو سبب
خاضوا العوان رجاء أن تبلغهم	عبر النجاة، فكانت صخرة العطب
سفينة الله لم تقهر على دسر	فى العاصفات، ولم تغلب على خشب
قد أمن الله مجراها وأبدلها	بحسن عاقبة من سوء منقلب
واختار ربانها من أهلها، فنجت	من كيد حام، ومن تضليل منتدب
ما كان ماء (سقاريا) سوى سقر	طغت، فأغرقت الإغريق فى اللهب
لما أثيرت نارها تبغيهم حطبا	كانت قيادتهم حمالة الحطب

[1] - الديوان - جـ١ - ص١٨٥ - وفى القرآن الكريم سورة الزمر آية رقم ٢٣.

لقد استعان شوقى من صور القرآن بما يخص البحر والسفن والحرب فجاءت توقيعاته على هذه الشاكلة من التناص مع بعض آى الذكر الحكيم فلك ان تتأمل تفاعل تعابير شوقى مع اقواله تعالى {وحملناه على ذات ألواح ودسر} سورة القمر – آية ١٣ - {وقال اركبوا فيها باسم الله مجراها ومرساها} سورة هود – آية ٤١ - {سأصليه سقر} سورة المدثر – آية ٢٧ {وما أدراك ما سقر} سورة المدثر – آية ٢٧- {وامرأته حمالة الحطب} سورة المسد – آية ٤ وعلى ذات الشاكلة من التناص المحور قوله على مجزوء الرجز:

وإنـه من يعمـل ال　　　خير أو الشر يـره[1]

متناصاً مع قوله تعالى {فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره} سورة الزلزلة – آيتان رقم ٧، ٨ – والجميل لدى شوقى يتمثل فى قدرته على التحوير والحذف لتسوية البيت وزنيا وتهذيبه إيقاعيا وصولا به لهذا الشكل الفنى ومثله قوله على الرمل

قل إذا خطبت غير المسلمين　　　لكم دين رضيتم ولى دين[2]

متناصا مع قوله تعالى {لكم دينكم ولى دين} سورة الكافرون – آية رقم ٦ إلا أن شوقى زاد على الأصل الفعل "رضيتم" وحذف الضمير من كلمة "دين" الأولى تسوية لتفاعيل الرمل، ووصولا بإيقاع البيت إلى بر الأمان .

وأمثلة ذلك فى شعر شوقى كثيرة[3] نذكر منها أقواله:

سبحانك اللهم خير معلم　　　علمت بالقلم القرون الأولى[4]

متناصا مع قوله تعالى فى سورة الفلق { الذى علم بالقلم } آية ٥٤ وقوله كذلك:

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص٤٦٠.
[2] – الديوان – جـ٢ – ص٨.
[3] – انظر فى ذلك – كتاب – إسلاميات أحمد شوقى – د/ سعاد عبد الوهاب عبد الكريم – من صفحة ٢٢٨ إلى صفحة ٢٥٠
[4] – الديوان – جـ١ – ص٤٩٧.

إنها رجس فطوبى لا مرئ كف وتابا[1]

متناصا مع قوله تعالى {يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون} المائدة آية ٩٠.

وكذلك قوله:

وأرسل عائلا منكم يتيما دنا من ذى الجلال فكان قابا[2]

متناصا مع قوله تعالى {ألم يجدك يتيما فآوى، ووجدك ضالا فهدى، ووجدك عائلا فأغنى فأما اليتيم فلا تقهر، وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث} سورة الضحى – الآيات من ٦ : ١١.

وكذلك مع قوله تعالى فى صورة النجم {فكان قاب قوسين أو ادنى} آية رقم ٩ ويهمنا من وراء ذلك كله أن نرصد مدى تأثير هذه الظاهرة فى تشكيل إيقاع شعر شوقى، ولقد اتضحت لنا براعته فى دمج إيقاع كلمه بإيقاع كلم غيره من قرآن أو شعر أو أمثال .

أما تناصه مع الأمثال فجاء على هذا القبيل قوله على الكامل:

كثرت عليها الطير فى حوماتها يا طير، كل الصيد فى جوف الفرا[3]

متناصا مع المثل القائل (كل الصيد فى جوف الفرا) وهو مثل يضربه العرب عندما يفوق أحد أقرانه. ومثل ذلك قوله على الرمل:

وطبيب يتولى عاجزا نافضا من طبه خفى حنين[4]

وهذا يماهى قولهم (رجع بخفى حنين[5]) وذلك المثل الذى يضرب حال خيبة الأمل. وقوله كذلك على الوافر:

وقال البعض: كيدك غير خاف وقالوا: رمية من غير رام[6]

---

[1] – الديوان – جـ٢ – ص١٧.
[2] – الديوان – جـ١ – ص٦٠٩.
[3] – مجمع الأمثال – الميدانى – ص٣٠١١.
[4] – الديوان – جـ٢ – ص٥٥٨.
[5] – مجمع الأمثال – الميدانى – ص١٥٦٨.

ونص المثل (رب رمية من غير رام)[٢] وهو مثل يقال لمن يصيب فى أمر وعادته أن يخطئ، وعلى كل فإن شوقى أجاد دمج المثل بالمعنى المراد مع الوفاء بحق الإيقاع، ومتطلبات الوزن، وأثبت بحق قدرة الشاعر المجيد على تسخير ثقافته المتنوعة فى تلوين إيقاع شعره بل وإكسابه حياة تبقى أثره، وتخلد ذكره.

٢- الوافر بين الشدة والرقة فى مستهلات الروائع

الوافر وزن خطابى فهو حينا ينساب متدفقا، وحينا آخر يحتد به مرونة تلائم الغزل والحنين، وبه شدة تتواءم والفخر والحماسة وشوقى قد استعمله فى كل أشكاله فماهى أداءه العاطفى حينا، وانساق مع احتداده حينا آخر، ولشوقى على الوافر روائع خلدها التاريخ وليس لنا إلا أن نتأمل هسيسه الفتان حين ركبه شوقى وزنا لوصف "كوك صو" ذلك المكان الرائع بالآستانة إذ يقول:

تحية شاعر يا ماء جكسـو	فليس سـواك للأرواح أنـس
فدتك مياه دجلة وهى سعـد	ولا جعلـت فداءك وهـى نحس
وجاءك مـاء زمـزم وهو طهر	وأمـــواه على الأردن قـــدس
وكان النيـل يعرس كل عـام	وأنت لهمهن الـــدهـر رمـس
وردنك كوثرا وسفرن حـوراً	وهل بالحـور إن اسـفرن بأس
فقل للجـانحين إلى حجـاب	أتحـجب عن صنيع الله نفـس
إذا لم يسـتر الأدب الغوانـى	فلا يغنى الحرير ولا الدمقس
تأمـــل هل ترى إلا جــلالا	تحـس النفس منه ما تحـس
كأن الخود مريم فى سفـور	ورائيـها حـــوارى وقس[٣]

لقد وفر شوقى للوافر هنا انسيابية نغمية هادئة كانت تمهيداً صوتيا رائعا لصوت السين الذى جلل القافية باحتكاكيته الهامسة التى صنعت بالعمل جلالا وأكسبته رفعة صوتية، ناهيك عن الترصيف الصوتى الرائع الذى أجراه له شوقى إذ لم يخل بيت من جناس أو تكرار وهما معضدان للإيقاع الترديدى المؤثر، أضف إلى ذلك تجاوب التفاعيل مع بعضها البعض والتحامها الصوتى الرائع الذى يخفى حدة استواء الصوت مع مقدار

---

[١] - الديوان - جـ٢ - ص١٨٥.
[٢] - مجمع الأمثال - الميدانى - ص١٥٨١.
[٣] - الديوان - جـ١ - ص١٠٩.

التفعيلة، وهذا بدوره يصنع انسيابية صوتية رائعة ولك أن تقارن بين تقسيم بيتى شوقى الخامس والسادس وبين بيتيه الأخيرين لتجد ما يلى:

وقدزعمو / هللغادا / ترمسن	وأنت لهم / مهننليو / مرمسو
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن	مفاعلتن – مفاعلتن – فعولو
وردنككو / ثرنوسفر / نحورن	وهلبالحو / رانأسفر / نبأس
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن	مفاعلتن – مفاعلتن – فعولو

فى هذين البيتين تواشج رائع دمج فيه شوقى الأصوات ببعضها فتداخلت المقادير، وتراسلت الأصوات مما أدى إلى هدوء الإيقاع وانسياب التفاعيل انسيابا غير حاد، وغير ظاهر، مما ترك المجال واسعاً لظهور خصائص الأصوات المتكررة من مثل صوتى (الهاء والميم) فى البيت الأول وأصوات (السين والكاف والحاء والفاء) فى البيت الثانى، ناهيك عن فعل تكرار الكلمات وفى مواضع متباينة من مثل (رمسا – رمس) وكذلك (سفرن – اسفرن) (الحور – حوراً) وكلها مثريات إيقاعية لها حضور صوتى إيقاعى يحترم، أما البيتان الأخيران فقد أكسبهما توافق التفاعيل مع مقادير الكلم حدة صوتية مهد لها شوقى بالأمر، ثم بالاستفهام بحدتهما الإيقاعية فتأمل:

تأملهل / ترى إللا / جلالا	تحسسنف / سمنهما / تحس
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن	مفاعلتن – مفاعلتن – فعولو
كأن الخو / د مريم فى / سفور	ورائيها / حوارى / وقس
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن	مفاعلتن – مفاعلتن – فعولو

تداخلان فقط فى البيتين أما ما دون ذلك فلقد استأثر كل تكتل بتفعيلة جاعلا لها حدة صوتية ظاهرة، وعلى كل فإن شوقى استطاع أن يمهد لنا عبر استعماله وزن الوافر لرائعة من روائعه الخالدة وهذا عين ما فعله فى مستهل فريدته " نكبة دمشق " التى قال فيها :-

سلام من صبا بردى أرق	ودمع لا يكفكف يا دمشق
ومعذرة اليراعة والقوافى	جلال الرزء عن وصف يدق
وذكرى عن خواطرها لقلبى	إليك تلفت أبداً وخفق
وبى مما رمتك به الليالى	جراحات لها فى القلب عمق
دخلتك والأصيل به ائتلاف	ووجهك ضاحك القسمات طلق

وتحت جنانك الأنهار تجرى — ومـــــــلء ربـــاك أوراق وورق
وحـــــولى فتية غر صبـــاح — لهـــم فى الفضل غايات وسبــق
على لهـــواتهم شعراء لسن — وفـــــى أعطافهم خطباء شـدق[1]

إن توحداً ما تم ها هنا بين وزن الوافر برشاقته وطواعيته وبين زمرة من أحرف اللين فأحالا التعبير نواحاً مشجيا، وتآزرا فى إذكاء المستهل إذكاء فنيا يمهد به شوقى بالفعل لعمل خالد، ولقد ساعدت مرونة الوزن شوقى على أن يسيطر على المستهل سيطرة البصير بعطاء الكلم ذى الترتيب الخاص فقدم وأخر كيفما شاء خلوصا للإمتاع فتأمل :-

سلام من صبا بردى أرق

إذ الأصل سلام أرق من صبا بردى، ولكن شوقى يعى أن للخروج عن المألوف فى التعبير فعلاً فى الإيقاع والدلالة على السواء، ساحرا، والملفت أن المستهل هادئ جداً إلا أنه هدوء مشوب بالخطر، إذ يعد تمهيداً لثورة بركان خامد سيتخلى فيها الوافر عن هدوئه ليتحول شواظا ملهبة، ولقد تجلت براعة شوقى أيضا فى عدم استئثار صوت بعينه على لوحة المستهل، إنما جاءت أصواته كلها متآزرة ساعية فى منحى واحد وهو الوصول إلى قافية مستقرة متلاقحة مع خاتمة عجز شطر المستهل فى لون من التوافق الصوتى المؤثر الذى صنعته القاف بانفجاريتها وهمسها وصامتيتها المطبقة ذات الحدة الصوتية المؤثرة، والتى انتقلت بتأثيرها للأمام فى كل بيت لتستدعى لنفسها مثيلا صوتيا أو خطيا إذ لم يخل حشو بيت من القاف أو الفاء فى لون من التعصبية المثلية ذات الحضور الظاهر.

ويسترعى انتباهنا فى هذا المستهل تلاقح بعض بنى الشطر الثانى موضع التقفية ذى الثقل الصوتى الظاهر ولك أن تتأمل تلاقح كل من "جلال الرزء" مع "يدق" إذ للزاى صوتا ذا احتكاك جهرى حاد، وقعا بعد الراء الضعفة بتكررها الصعب، إن لهما معاً متآزرين توقعا صَوْتيًا مُمِضًا يُمَهد تمهيدًا خفيا لتضعيف قاف "يدق" التى جاءت وحيدة فى تصعيفها بين قوافى المستهل جميعها .

ولك أن تتأمل أيضا تلاقح بقية البنى الآتية:

---

[1] - الديوان – جـــ١ – ص٣٤٨.

إليك تلفــــت ابـــــــداً وخفق

جــــــراحات لها فى القلب عمــق

ووجهك ضاحك القسمات طلــق

ومـــلء ربــــــاك أوراق وورق

لهــم فى الفضــل غايات وسبـق

وفى اعطــافهم خطبــاء شــدق

لعل شوقى هنا إنما يقصد من استهلاله ذاك أن يمهد أنفسنا تمهيداً يحمل سمة الهدوء المصحوب بالحذر لذا وجدناه يبدأ هادئا فى بيته الأول ثم يعلو قليلا إلى أن يصل إلى بيته الرابع الذى يعد قمة المستهل بما يحمله من زفرة أسى ممضة مهد لها شوقى بأصوات قافية بيته الثالث "خفق" إذ للفاء احتكاكا هامساً يماهى احتكاك الخاء ويمهد لصامتية القاف المطبقة، ويقفز بنا لأعلى مع ارتفاع موجة البيت الرابع، ثم يعود شوقى بنا لموجة جزر عميقة مع بيته الخامس الذى يعيد به ذكرى له كانت قديما وكأنه يريد أن ينسحب بنا زمنيا ليصور لنا دمشق التى كانت لنقابلها بدمشق التى يصفها قائلا:

وقيل معالم التاريخ دكت وقيل أصابها تلف وحرق

ثم يثور شوقى ويثور ليحول هدوء المستهل إلى ثورة فى الداخل قائلا:

دم الثـــوار تعرفه فرنسا وتعلــم أنه نور وحـــق

جرى فى أرضها، فيه حياة كمنهل السـمـاء وفيه رزق

بلاد مــــات فتيتها لتحيـا وزالوا دون قومهم ليبـقوا

وحررت الشعوب على قناها فكيف على قناها تسـترق

بنى سورية اطرحوا الأمانى وألقوا عنكم الأحلام ألقوا

ويأتى استنهاض شوقى حاداً صارخا ينافى هدوء المستهل وكأنه استطاع أن يحيل هدوء الوافر ثورة عارمة قائلا:

وللأوطــان فى دم كل حــر يد ســـلفت ودين مستحـق

ومن يسقى ويشرب بالمنايا إذا الأحــرار لم يُسقوْا وَيَسقُوا

ولا يبنى الممالك كالضحايا ولا يدنى الحقـــوق ولا يحق

ففى القتلى لأجيال حيــاة وفى الأسرى فدى لهم وعتق

وللحرية الحمــــراء بــــاب بكل يـــد مضرجــة يـدق

لعل الفارق بين هدوء المستهل وثورة الحشو قد اتضح، إذ لا يعقل ان تجم
قصيدة واحدة وعلى وزن واحد رقة البيت الأول ولظى البيت الأخير ولكنه فعل الإبدا
الذى به يتلون الوزن الواحد فيهدأ حينا ويثور أحيانا وتبقى له خصائصه المائز
وبالقراءة الكاملة للقصيدة كلها تجد أنك تكون هادئا فى المستهل، متأملا، سابحا مع موجاد
صوتية رهيفة جيئة وذهابا، صعوداً وهبوطا، ثم لا تلبث ان تجد نفسك قد اعتليت صهو
جواد أرعن، أو ألقى بك فى خضم بحر ثائر لتجد نفسك تلهث مع أبيات الثورة محاو
متابعة شوقى فى حدة انفعالاته، وارتفاع نبرة إيقاعه.

ولقد وجدنا من بين مستهلات شوقى على الوافر ما كان مشحونا بالحد
الصوتية من البداية، مفعما بانفعالات الغضب والحماسة التى تكسبه الشدة التى الفتو
آذاننا من مطالعة معلقة (عمرو بن كلثوم) بحدة تفاعيلها، وهذا ما حدث فى مستهل
رائعة شوقى فى انتصار الترك على اليونان إذ قال:

بحمـــد الله رب العـــالمينـــا	وحمـــدك يا أمير المؤمنيـنـا
لقيــنا من عــدوك ما لقينـا	لقينا النصر والفتـــح المبينـا
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن	مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن
ـــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــ أ
هم شهروا أذى وشهرت حربا	فكنت أجـــل إقـــداماً وضربـا
أخذت حدودهم شرقا وغربـا	وطـــهرت المواقع والحصـــونا
مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن	مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن
ـــــــــــــــ ب	ـــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــ ب	ـــــــــــــــ أ
وقبل الحرب، حرب منك كانت	نتائجـــها لنـــا ظهرت وبانت
ألنت الحـــادثات بـــها فلانت	وغادرت القيـــاصر حائرينا
جمعت لنا الممالك والشـــعوبا	وكانت فى ســـياستها ضروبا
فلما هب جورجيهـــم هبوبـا	تلفـــت لا يصيب له معينـا
ولا والله والـــرســـل الكرام	وبيـــتك خير بيـــت فى الأنام
لما كانوا وســـيفك ذو انتقام	يعادل جمعهـــم منا حنينـا[١]

---

[١] – الديوان – جـ١ – ص٤٠٢، ٤٠٣.

لقد عضد شوقى إيقاعية الوافر المنسابة بإيقاعية من لون آخر، وهى إيقاعية المزدوج ذى الترديد الصوتى المتناوح، والتى يتلافح معظمها صرفيا وصوتيا فى لون من الجدلية الرفيعة التى يرتفع معها الإيقاع ويرتقى مستواه الفنى ارتقاء صوتيا حاداً، ولك أن تتجاوز مربعته الأولى باتفاقات مستوياتها الأربعة تقفية، لتلج إلى تلافح مقادير المربعات التالية لها الخاتمة لأشطارها الثلاثة الأولى صوتيا وصرفيا فى لون من الارتقاء بموسيقى الداخل فى مقابل موسيقى تعامد التكرار للمقدار الرابع، وهو خاتمة المربعات أجمعها والذى انتقى لنفسه صوت النون ذلك الصوت الصامت الأسنانى اللثوى المجهور الأغن، صاحب النبرة العليا فى خواتيم الأشطار، وباعث الحركية الإيقاعية الموجهة داخل كل مربع فى انسياق المعنى مجملا نحوه، وإن كل ذلك سوى نواشئ رغبة ملحة للمجاراة والتماثل المؤديين إلى الجلاء الإيقاعى والقرع الوزنى المتناوب، المتلافح، المساير للواقع الذى يصفه شوقى فى تنوعه ونغمه المسترسل، وشوقى فى خروجه عن شكل وافرياته النظمى، إنما يلامس بتنوعه ذلك كل مستويات اللغة بإرسالياتها الإفهامية بلوغا للمرام، وهو بذلك إنما يخضع تعبيره للأقيسة الشكلية الهندسية والانسجام الصوتى، والتنوع القافوى خروجا بالوافر من هدوئه المعتاد إلى ما حدث إبان تحدثه عن ذكرى الجهاد الوطنى إذ قال :-

خطونا فى الجهاد خطى فساكا	وهـــادنا ولم نلق السلاحـا
رضينا فى هوى الوطن المفدى	دم الشـــهداء والمـــال المطاحـا
ولما ســـلت البيض المواضى	تقلـــدنا لهـا الحق الصراحـا
فحطمنا الشكيم سوى بقايا	إذا عضـت أرينـاها الجماحا
وقمنا فى شراع الحق نلقى	ونـــدفع عن جوانبه الرياحا
نعالج شدة ونروض أخـرى	ونسعى السعى مشروعاً مباحاً[1]

ونجمل قولنا فى أن الوافر لاقى احتراماً من شوقى خاصاً، ووافريات شوقى اكتسبت إجلالا منه عظيما فأدارها فى معظم أغراضه إدارة المدرك عطاءها الوزنى والإيقاعى لذا وجدناه يحتل لديه المرتبة الثالثة دون منازع، ووجدنا له عليه روائع ذكرنا خفيها وأعرضنا عن أشهرها وأكثرها دورانا على الألسن كذكرى المولد النبوى، نبى البر والتقوى، وروائع المراثى على ذلك الوزن، وإنما أردنا أن نلمح لتأثير شدة أو رقة المستهل فى توجيه إيقاع الحشو فى شعر شوقى على ذلك الوزن .

---

[1] - الديوان - جـ١ - ص٣١٩.

تقع القصيدة فى مائتين وتسعين بيتا تدور حول الموضوعات التالية: وصف الرحلة وضراعة إلى الله من ١ : ١٧، فخر بماضى مصر العريق من ٨ : ٢٧، دفاع عن الفراعنة من ٢٩ : ٣٥، حسرة من ٣٦ : ٣٨، الهكسوس من ٣٩ : ٤٧، حكمة من ٤٨ : ٥١، ثورة مصر لطرد الهكسوس ورمسيس الثانى من ٥٢ : ٨٢، احتلال الفرس لمصر من ٨٣ : ١٠٢، الإسكندر المقدونى وعظمة مصر وحضارتها أيام البطالسة من ١٠٢ : ١١٠، كليوباترا وقيصر وانطونيو من ١١١ : ١٣٠، ابتهال إلى الله وتوحيد من ١٣١ : ١٤٢، إيزيس وأوزوريس وآبيس من ١٤٤ : ١٥٦، موسى عليه السلام من ١٥٧ : ١٦٧، عيسى عليه السلام من ١٦٨ : ١٨٣، ضلال الشرق من ١٨٤: ١٩٥، النبى محمد صلى الله عليه وسلم والإسلام وفتح مصر من ١٩٦ : ٢٢٩، الدولة الأيوبية والحروب الصليبية من ٢٣٠ : ٢٤٥، الدولة التركية من ٢٤٨ : ٢٥٣، نابليون بونابرت من ٢٥٤ : ٢٦٣، محمد على باشا من ٢٦٤ : ٢٦٩، الخديوى سعيد من ٢٧٠ : ٢٧٥، الخديوى توفيق من ٢٧٦ : ٢٨٢، الخديوى عباس حلمى من ٢٨٣ : ٢٩٠.[1]

يتضح لنا من خلال ما رأينا من تعدد موضوعات القصيدة عدم وجود رابط حقيقى يجمعها سوى الغرض العام لها أولا، وتراسل بنى الإيقاع بها ثانيا، ولقد دارت بنى الإيقاع فى هذه الرائعة بين التدوير، والتكرار، والجناس، والتراسل الصوتى والطباق، والتوازى، والتعامد الرأسى، ولقد هيمنت هذه البنى مجتمعة على القصيدة كلها فأبدتها طنفسة رائعة التوشية، منمقة الهيئة بحيث أتاحت للإيقاع الداخلى خلق جو ملحمى مميز صنع بدورة للقصيدة حضورا وتميزا جليين.

١ – بنية التدوير

لقد دارت هذه البنية فى ستة عشر بيتا ومائة أى بما يقابل نسبة (٤٠٪) من إجمالى القصيدة وهى نسبة جد مرتفعة، والتدوير عامة ظاهرة إيقاعية لها احترامها، ولها فعل ساحر فى الإيقاع الداخلى، ولعل فى لجوء الشاعر له فى بيت داخل العمل وتركه إياه فى بيت آخر، لكسراً بينا لحدة الالتزام فى الشكل الإيقاعى، مما يصنع ثراء جليا للإيقاع الداخلى، والإيقاع ما هو إلا جزء من عملية إبداعية كبرى يقع فيها الشاعر ولعلنا سبق لنا أن أشرنا إلى أن ناقداً "كابن رشيق" اتخذ التدوير دليل شاعرية، ومعيار تميز إيقاعى .

---

[1] – الديوان – جـ١ – ص١٦٩.

وقصيدة شوقى جاءت على وزن الخفيف ولقد قيل عن الخفيف "إنه امتلك ظاهرة التدوير، وأصبح الاتصال الشطرى منبئا عنه، فلم يوجد فى التوام من البحور بحر مثل التدوير فيه ظاهرة مثل بحر الخفيف"

ولقد ادار شوقى هذه البنية فى قصيدته تلك على عدة أشكال لعل أقواها تلاحماً ما انشطرت فيه كلمة التداخل إلى قسمين متوازنين تقاسمهما الشطران على شاكلة أقواله:-

يا زمان البخار لولاك لم تفـ	ـجع بنعمى زمانها الوجناء
فقد يماعن وخدها ضاق وجه الأ	رض وانقـــاد بالشـــراع الماء
والليـــالى جـــوائر مثلما جـا	روا وللـــدهــــر مثلهم أهـواء
لم يغيـــــره يوم ميـــلاده بؤ	سٌ ولا نالـــــه وليــــداً شقـــاء
فأتـــاهـــا من ليس تملكه أنـ	ـثى ولا تســـترقـــــه هيفـــاء
بطل الدولتين حامى حمـى رو	ما الــــذى لا تقـــوده الأهـواء
ظـــن فرعون أن موسى لـه وا	فٍ وعنـــد الكرام يرجى الوفاء

ولعل هذا الشكل، وإن لم يمثل فى هذه القصيدة، إلا أنه يعد شكلا بين الأثر رائع الوقع إذ يقيم تنازعا إيقاعيا جميلا بين شطرى البيت يحول التدفق، والانسياب وراء إتمام المعنى دون جلائه، مما يصنع بالبيت تلاحماً فنيا رائعا يكون للتصرفات الإيقاعية فيه ارتباط وثيق بالدلالة والتركيب على السواء.

أما ثانى أشكال التدوير فى هذه القصيدة يقوم على إبقاء صوت واحد من مقدار خاتمة الشطر الأول يرد فى مستهل الشطر الثانى على شاكلة أقواله:

٣ — ورأى المـــارقون من شـرك الأر	ض شـباكا تمدها الدأمـاء
٥ — ودويـــا كما تأهبـــت الخيـــ	ل وهاجت حماتها الهيجاء
١١ - أنت أنـــس لنا إذا بعد الأنـــ	س وأنت الحياة والإحيـاء
١٨ — وانتهت إمرة البحار إلى الشر	ق وقام الوجود فيما يشاء
٢٣ — أجفل الجن عن عزائم فرعـو	ن ودانـــت لبـأسها الآنـــاء
٢٨ — فعلا الـدهر فوق علياء فرعـو	ن وهـــمت بملكـه الأرزاء
٩٧ — فأرادوا لينظـــروا دمع فرعـو	ن وفـرعون دمعه العنقـاء
١١٥ — فتناهى الفســاد فى هـذه الأر	ض وجـــاز الأبالس الإغـواء
١٢٢ — سلبتها الحياة فاعجب لرقطا	ء أراحت منها الورى رقطاء

بتأمل ما سلف من أبيات نجد أنه قد يستساغ الوقوف على الحرف الواقع فى مستهل الشطر الثانى وقفة خفيفة لإتمام الدلالة، إلا أن انسياب الوزن، وتلاحم بنى البيت يحولان دون تلك الوقفة، ويجد القارئ نفسه مندفعا وراء تمام التركيب فلا يصده سوى روى القصيدة ذى الجلاء الصوتى الكامن فى انفجاريته الفاعلة .

أما ثالث أشكال التدوير فى هذا العمل فيتمثل فى مجئ منطقة التداخل ما بين الشطرين مضعفة الصوت، مما يصنع بها حدة وتلاحماً فاعلين ولقد وقع ذلك فى أقواله

٩٤ – أعطيـــــت جرة وقيل إليك النهر قومى كما تقوم النســاء

٩٥ – فمشـــت تظهر الإباء وتحـــمى الدمع أن تسترقه الضـــراء

١٦٧ – إن تكن قد جفته فى ساعة الشك فحظ الكبير منها الجفاء

٢٠٥ – وحمى الله مســـــتباح وشرع الله والحــق والصــواب وراء

٢٥٢ – واســـتبدت بالأمر منهم فباشا الترك فى مصر آلة صمـاء

٢٧٦ – ملك الحلـــــم والعزائم إن عنت ملوك الزمان والأمــراء

لعلك تلحظ تلاحما دلاليا صوتيا فاعلا أثرى منطقة التداخل ما بين الشطرين وأكسبها ثراء إيقاعياً جميلا ولعل من المفترض أن تكون الترسيمة الإيقاعية لمنطقة التداخل على هذه الشاكلة:

١- النـــ نهر

٢- الـــد دمع

٣- الشكـ كـ

٤- اللـــ له

٥- التـــ ترك

٦- عــنـ نت

إن اشتجارا ما قائما بين الكمين المتداخلين، مما يصعب معه التوقف على أحدهما، ولعل ذلك راجع فى الأساس إلى التداخل الصوتى والدلالى الذين يحول اندماجهما دون التوقف على أحد المقدارين، لما يحملان من وقع الصراع الناشئ فى نفس القارئ ما بين التوقف والتمادى ولكن تبقى الغلبة للأخير إيثاراً لإتمام التوقيع، وسبق أن أومأنا إلى أن سعة صدر الخفيف تجعل لتشديد منطقة التداخل حضوراً صوتيا لا ينكر أثره، إذ إن التضعيف فى منطقة التداخل غالبا ما يكثر مع الأوزان المجزوءة لا التامة

أما رابع اشكال التدوير فى هذه الرائعة فقد يرد بالوقوف على (ال) التعريف محدثا بينها وبين الاسم الذى دخلت عليه فصلا إيقاعيا جميلا يصعب معه التوقف لئلا تنطمر دلالة التعريف وراء إتمام التركيب الوزنى زمن أمثلة ذلك لديه أقواله :-

٢٢٢- ما أنافت على الســـواعد حتــى الـــ	ارض طرا فى أسرها والفضاء
١٥٨- ووصلنا الســـرى فلـــولا ظـلام الـــ	جهل لم يخطنا إليك اهتــداء
١١٣- فقضـــى الله لن تضيـــع هـــذا الـــ	ملك أنثى عليـــها الوفـــاء
١١١- والجـــوارى فى البحر يظهـــرن عز الـ	ملك والبحر صـولة وثـــراء
٧٦- إيه سيزوستريس ماذا ينال الـــوصف	يـــوما أو يبلــــغ الإطـــــراء

وعلى هذه الوتائر من الاستعمال دارت بنية التدوير فى هذه المطولة الرائعة فشكلت فى العمل كله حضوراً إيقاعيا ظاهراً قصد شوقى من ورائه ربط قصيدته كلها ربطا إيقاعيا دلاليا له تأثيره الظاهر فى العمل مجملا .

ب – بنية التجنيس :-

وبنية التجنيس بنية إيقاعية لها حضور صوتى مؤثر إذ إن له طبيعة تكرارية ذات تأثير إيقاعي ممتع، ويبرز جماله أكثر عندما تتراسل بناه مع بعضها البعض من مواقع بعينها ولقد أدار شوقى هذه البنية فى قصيدته على عدة مراتب هى:

١- المتواتر أفقيا بالشطرين

وهو لون من التجنيس تتكرر مقاديره بشكل أفقى لتصنع بالبيت حيوية صوتية فاعلة وبخاصة حينما تتعدد البنى المتجانسة ومن أمثلته فى رائعة شوقى أقواله:

١٩- وبنينــــا فلـــم نخل لبـــــان	وعلـــونا فلـــم يجزنا عـــلاء
٢٢- فادعوا ما ادعى أصاغر آتينـــا	ودعـــواهـــم خنأ وافـــتراء
٢٢٨- إنه حصنه الذى كان حصنـــا	وحمـــاه الذى به الاحتمـــاء
٢٥٤- ويســـومونه الرضا بأمـــور	ليس يرضى أقلهن الرضـــاء
٢٦٣- جاء طيشا وراح طيشا ومن قبــــل	أطاشت أناســـها العليــــاء
٢٦٩- رام تاجيهما وعرش المعالى	ويروم العظائـــم العظمـــاء
١٦٩- فكبير ألا يصـــــان كبير	وعظيـم أن تنبذ العظمـــاء

لعل حضوراً ما ظاهراً على مدار ما سلف من أبيات، مكمن هذا الحضور الحقيقى قد تمثل فى تراسل بنـى التجنـيس واحتلالها مواقـع لها بروزها العروضى، ناهيـك عـن البروز الصوتى الكائن فـى المماثلـة القائمـة على التجنـيس المتكـرر سواء تكـررت الكلمـة المجانسة ثلاث مرات أو تراسل التجانس بين مقدارين مقـدارين، أمـا شكل التـواتر الأفقـى

الثانى فيتمثل فى وجود مقدارين فقط متراسلين بشكل أفقى سواء على مدار الشطرين مثل أقواله :-

٢٨- فاعذر الحاسدين فيها إذا لا	موا فصعب على الحسود الثناء
٣٥- إن يكن غيرما أتوه فخار	إننى منك يا فخار براء
٦٦- لم يفيره يوم ميلاده بؤ	س ولا ناله وليدأ شقاء
٢٢٦- طالما قامت الخلافة فيه	فاطمأنت وقامت الخلفاء
٢٥٥- فيدارى ليعصم الغد منهم	والمداراة حكمة ودهاء

وقد يقع التراسل فى شطر واحد على شاكلة أقواله :-

٢٨- فعلا الدهر فوق علياء فرعو	ن وهمت بملكه الأرزاء
١٧٠- ولد الرفق يوم مولد عيسى	والمروءات والهوى والحياء
٣٦٨- رام بالريف والصعيد أمورا	لم تنل كنه غورها الأغبياء

وقد يقع فى الشطر الثانى مثل أقواله :-

٨٥- فبمصر مما جنيت لمصر	أى داء ما إن إليه دواء
٩٢- وأبوها العظيم ينظر لما	رديت مثلما تردى الإماء
١٣٨- وإذا قدروا الكواكب أربا	با فمنك السنى ومنك السناء

نلاحظ جلاء صوتيا مصدره الأساسى إنما هو التجنيس سواء أكان واقعا بين الشطرين أو على مدار الشطر الأول فقط، أو الثانى فقط إلا أن وقوعه فى شطر واحد يكسبه حيوية خاصة وبخاصة إذا وقع فى الشطر الثانى ذى البروز الصوتى الطبيعى بحكم الترصيف لصوت الروى.

٢- التجنيس المتجاور بدون فاصل:

وهو لون من التجنيس ذو حضور صوتى خاص إذ ينطمر على أحد أمرين: إما استثقال ناجم عن التجاور، وإما حيوية باعثة للنشاط الإيقاعى، وعلى كل فهذا أمر تحدده الدلالة وتتحكم فيه الذائقة المرهفة، وعلى شاكلة أقوال شوقى :-

٢١- قل لبان بنى فشاد فغالى	لم يجز مصر فى الزمان بناء
٢٤- شاد مالم يشد زمان ولا أنـ	شأ عصر ولا بنى بناء
٤٢- فعلى دولة البناة سلام	وعلى ما بنى البناة العفاء
١٧٦- وأطاعته فى الإله شيوخ	خشع خضع له ضعفاء
٢٠٣- وأتته العقول منقادة اللب	ولبى الأعداء والنصراء
٦٧- فإذا ما الملقون تولته	تولى طباعه الخيلاء

لعلك تلاحظ فى ثلاثة الأبيات الأولى تكرر نفس البنيتين (بان بنى) (بنى بناء) (بنى البناة) وكأن الجذر استهوى شوقى فأداره فى سائر عمله إدارة مدرك قيمة الشئ الذى

يستعمله، ثم اتى بكلمتين رائعتين وهما (خشع – خضع) تان الكلمتان اللتان تجانستا صوتا وحرفا لتصنعا بالبيت حضوراً إيقاعياً ثرا، ثم ما كان من إقامته تجنيسا من نوع خاص، وهو التجنيس الدائر فى البيتين الأخيرين والذى قامت سكتة ما بين الشطرين حائلا ما بين مقداريه لتصنع بينهما تلاقحا إيقاعيا جميلا يقف من وراء الجناس مكملا لمرماه الدلالى.

٣- التجنيس المفصول بفاصل :-

وهو لون من ألوان التجنيس يقوم فيه فاصل ما بين المقدارين المجانسين فيكون بمثابة الانخفاض الصوتى القائم بين بروزين صوتيين لهما حضورهما التوقيعى المتميز وقد تمثل ذلك فى اقوال شوقى فى رائعته كبار الحوادث :-

١١- انت انـــس لنا إنا بعد الأنــــــس وانــت الحيـــــاة والإحيـاء
٣٤- وراوا للـــذيـــن ســـادوا وشادوا سبة ان تسخر الأعداء
١٠٩- مطمئنـــا مـــن الكتائـــب والكتـــب بما ينتهى إليه العلاء
١١٠- يبعث الضوء للبلاد فتسرى فى ثنـاه الفهـوم والفهمـاء
٢١٢- جازت النجم واطمانت بأفق مطمـئن به السنـى والسنـاء
٢٧٩- بثت العدل راحتـاه وعزت فى حمـاه العلـوم والعلمـاء

نلاحظ ان المقدارين المتجانسين قد اكسبا العمل ثراء صوتيا واضفيا على الإيقاع حيوية لازمة.

جـ - بنية التكرار

إن لكل مفردة لغوية إمكانات تركيبية ظاهرة، ولكل مفردة متكررة تمثيلا جوهريا للمعنى المراد، والتكرار الصوتى هو مميز الشعر الأكبر، إذ تكتسب اللفظة المتكررة معنى جديداً مع استعمالها الجديد، والإضافة الأولى للتكرار موسيقية لا مراء .

والطبيعية التكرارية فى رائعة شوقى (كبار الحوادث) قد أدت دوراً أساسيا فى شعريتها إذ هيأت لعملية التفاعل الكائنة بين الدلالة المفردة والسياق الذى ترد فيه، وبالنظر فى التوزيع المكانى للتكرار فى هذه القصيدة نجده قد دار على أكثر من مسار، أعلاها درجة ما تساوت فيه الأبعاد وهذه البنية دارت فى واحد وعشرين بيتا ومائة أى بما يعادل نسبة (٤٢٪) تقريبا من نسبتها العامة، وهى نسبة تتجاوز نسبة التدوير مما يؤكد مدى فاعليتها فى تشكيل إيقاع العمل مجملا، أما مسارات التواتر فكانت كما يلى:

١- التكرار الأفقى المتعدد

وهو أن يكرر الشاعر الكلمة الواحدة أكثر من مرة فى البيت، وأعلاه درجة ما تعددت فيه دلالة المفردة المتكررة مع كل موقع تحتله ومن أمثلة ذلك اللون فى هذه الرائعة أقوال شوقى:

٥٥- ليزيحـــوا عنها العـــدا فأزاحـوا — وأزيحت عن جفنها الأقذاء
٥٧- وأتى الـــدهـــر تائبا بعظيـــم — من عظيـم آباؤه عظمـاء
١٣١- فاصـــبرى مصر للبـلاء، وأنـى — لك؟ والصبر للبلاء بـلاء
١٧٤- لا وعيـــد، لا صـــولة، لا انتقـام — لا حسام، لا غزوة، لا دماء
٢٢٩- فابك عمراً إن كنت منصف عمرو — إن عمـــراً لنـــير وضاء

إن هناك بعض الآراء الداعية إلى استثقال هذا اللون القائم على التكرار المتتابع بحجة أن به رتابة وإملالا، إلا أن شوقى قد استطاع أن ينوع المعنى مع كل استعمال، بل واستطاع أن يخلق جدلية صوتية رائعة بين هذه البنى المتكررة، ومن هنا جاء ثراؤها الإيقاعى والدلالى على السواء.

٢- التكرار الأفقى المتوازى

ونقصد بالتوازى ما يقوم بين كلمتين وردت أولاهما فى الشطر الأول ونظيرتها فى الشطر الثانى، وجمال هذا اللون من التكرار ينبع من كون الكلمة الثانية تأتى لتعيد للأذهان مثيلتها لكن فى موقع آخر مواز للأول وأعلاه درجة ما قام على العكس والتبديل على نحو قول شوقى:

رب إن شئت فالفضاء مضيق — وإذا شئت فالمضيق فضاء

أو على قلب الوضع بالستفهام مثل:

ويرى الناس والملوك ســـواء — وهل الناس والملوك سواء

والبيتان كلاهما ظاهر الأداء جلى الوقع، ناهيك عن إثارة شوقى ذهن قارئه واشراكه معه فى جهد التصور، أما ما جاء متوازيا بكلمتين فقط فأمثاله:

٣٧- ما الذى داخل الليـــالى منـا — فى صبانا ولليالـى دهـــاء
٤٢- فعلى دولة البناة ســـلام — وعلى ما بنى البنـاة العفـاء
٤٤- قد أذل الرجال فهى عبيـد — ونفوس الرجـــال فهى إمـاء
٤٧- ففريق ممتعون بمصـــر — وفريق فى أرضـهم غربـاء
٧٥- وعلوم تحيى البـلاد وبنتا — هور فخر البـلاد والشـعراء

١٠٢- أمة همها الخرائب تبليها وحـــق الخـــرائب الإعــــلاء

١١١- والجوارى فى البحر يظهرن عــز الملك والبحر صولة وثـراء

١٢١- أخذ الملك وهى فى قبضة الأفعـــى عن الملك والهـوى عمياء

ومثل هذا اللون فى هذه القصيدة هو الأكثر تواترا، والأجمل وقعا، ولعل فى تناوح بناه بين الشطرين هو ما صنع له هذه الروعة التوقيعية التىتصنع بالآذان جرساً متوازيا .

٣- التكرار الواقع بالشطر الأول

وهو شكل ينسحب فيه المعنى من اللفظة الأولى إلى اللفظة الثانية أو العكس فى حركة تمتد أفقيا لتحدث، مع ضيق المساحة، نوعاً من الترنيمة الصوتية الساحرة ومن أمثلة ذلك فى قصيدة شوقى أقواله :-

٤- وجبـــالا مـــوائجا فى جـــبال تتـــدجى كأنها الظلمـــاء
٦- لجـــــة عند لجـة عند أخرى كهضـاب ماجت بها البيداء
٦١- جل سيزوستريس عهداً وجلت فى صـــباه الآيـات والآلاء
٧٤- وبنـاء إلى بنـــاء يــــود الخلـــد لو نــــال عمـــره والبقـــاء
٨٥- فبمصر مما جنيت لمصـــر أى داء مـــا أن إليــــه دواء
١٣٦- فبـروما تأيدت، وبروما هى تشـقى وهكذا الأعـداء

إن جمال الشكل يكمن فى احتلال لفظته الأولى موقعا عروضيا بارزا وهو صدر البيت، واحتلال لفظته الثانية عجزالبيت أربع مرات، ووسطه مرتين، ومعنى ذلك قيام جدلية صوتية عروضية بين فاعلاتن الأولى من الشطر وفاعلاتن الأخيرة، وكذا بين فاعلاتن الأولى ومستفعلن الوسيطه، وعلى كل فالإمتاع متحقق والإيقاع بين حاضر.

٤- التكرار الواقع بالشطر الثانى

وهو يقابل سالفه فى الموقع إذ يحتل الشطر الثانى ذا الثقل الإيقاعى الطبيعى، والذى تتركز فيه معظم الأصوات المرصفة لهمزة الروى، ناهيك عن شحن شوقى إياه بمجموعة من الدوال الممكنة للقافية، والباعثة لحركية الأداء فى ذلك المقدار الذى يودع به أذن القارئ مع كل بيت، وأمثلة التكرار فيه عند شوقى فى هذه القصيدة جد كثيرة نذكر منها :-

٨٦- نـــكد خالـــد وبؤس مقيـــم وشــــقـــاء يجد منه شقـــاء
٩٢- وأبـوهـــا العظيـم ينظر لـــا رديت مثلمـــا تردى الإمـــاء
٩٤- أعطيت جرة وقيل إليك النهر قومى كما تقـــــوم النســـاء

٩٨- فأروه الصـــديق فى ثوب فقـر　　يسأل الجمع والســـؤال بلاء
١١٨- قاهر الخصـــم والمحافل مهما　　جد هول الوغى وجـد اللقاء
١٦٢- لم يكن فى حســـابه يـوم ذل　　أن سيأتى ضد الجزاء الجزاء
١٩٥- وكذالك النفوس وهى مراض　　بعض أعضائها لبعـض فداء
٢٠٩- نســـخت ســـنة النبيين والـرســـل كما ينســـخ الضيـــاء الضيـاء

اتضح إذن أن شوقى كان يتخذ من التكرار بشتى صنوفه ركيزة رئيسة لتحقيق تنغيماته المتغياة حسبما تملى عليه حالته الوجدانية، ولعل ذلك ما أكسب قصيدته انسيابا نصيا يستشعره القارئ مع كل ترسيمة متكررة ولعل ذلك كان عن قصد من شوقى دفعا للملل المترتب على طول القصيدة لذا آثر شوقى بنية التكرار محسنا صوتيا دلاليا فرض هيمنة خاصة على القصيدة كلها فأبداها على ما رأينا من جمال.

٥- التكرار الرأسى

وهو بؤرة للإثارات الدلالية المنبثة عن تفرع الدلالات ولعل فى تعامد بناه تركيزا على التكثيف المعنوى المقصود والذى تتفرع معه الدلالات تفرعها المقصود، ولقد دار التعامد الرأسى القائم على التكرار فى ستة مواضع من قصيدة شوقى، ومنها قوله :-

١٣٥- فإذا لقبوا قـــويـــا إلهـــا　　فله بالقـــوى إليـك انتهـاء
١٣٦- وإذا آثروا جميـــلا بتنـز　　يه فـــإن الجمـال منك حبـاء
١٣٧- وإذا أنشأوا التماثيل غـرا　　فإليـــك الـرموز والإيمـاء
١٣٨- وإذا قدروا الكواكب أربـا　　با فمنـك السنى ومنك السناء
١٣٩- وإذا ألهوا النبـــات فمـن آ　　ثار نعماك حسـنه والنمـاء
١٤٠- وإذا يمموا الجبال سجودا　　فالمـــراد الجـلالة الشمـاء
١٤١- وإذا يعبد الملــوك فـــإن الملك فضــــل تحبـــو به من تشاء
١٤٢- وإذا تعبد البحـــــار مع الأســـــماك والعـــاصفات والأنـواء

لقد دار التعامد هنا على ثلاثة مدارات: أولها: تكرار ظرف الزمان المستقبل إذا الذى يحمل معنى الشرط فى مستهل الأبيات لينشئ به شوقى عمودية تجابه عمودية الروى وثانيها: ذلك التعامد الذى اعتمد التخالف والتآلف معاً التخالف فى الصوت والتآلف فى الصيغة، ولقد تمثل ذلك فى أفعال الشرط التى وقعت بصيغة الجمع فى ستة الأبيات الأولى وبصيغة المفرد المتكرر فى البيتين الأخيرين.

بينما تمثل المدار الثالث فى تعامد صوت الروى ذى الجلاء الإيقاعى البين، ولم يفت شوقى أن يدير تكراراً أفقيا آخر داخل أبياته الأول والثانى والرابع والسابع، ناهيك عن بنية التدوير التى وقعت فى أربعة أبيات من مجموع ثمانية أما الموضع الثانى للتكرار الرأسى فقد تمثل فى قوله:

٧٨- لك آمــــون والهــــــلال إذ يكبر والشـــمـــس والضـــحى آبـــــاء
٧٩- ولك الريف والصعيد وتاجا مصر والعرش عاليا والرداء
٨٠- ولك المنشــآت فى كل بحــر ولك البر أرضــــه والسمــاء

لقد لجأ شوقى إلى التعامد بشبه الجملة " لك " فى أربعة مواضع، ولجأ إلى التدوير فى بيته الأول والطباق والتناص فى بيته الأخير ليؤكد تآزر جميع البنى فى إبراز إيقاعية هذه المنطقة من النص، هذا وقد يقيم شوقى ذلك التكرار الرأسى فى حشو البيت وفى موضع له ثقله الإيقاعى كعجز الشطر الأول فى مثل قوله:

١٥٤- وادعاك اليونان من بعد مصر وتلاه فى حبك القدماء
١٥٥- فإذا قيـــل ما مفاخر مصـــر قيل منها إيزيسها الغراء

نخرج من كل ما سبق بأن سياق هذه العمودية يبرز التكثيف كفاية صوتية / دلالية سعى إليها شوقى تنويعا للخطاب وإثراء للإيقاع، ولقد سلف لنا أن أومأنا إلى لون من التكرار العمودى الفاعل والذى تمثل فى تكرار كلمة " مصر " سبعاً وعشرين مرة على مدار القصيدة مما زكى بها روح الوطنية، وأبرز فيها جانب التاريخ كمنحى دلالى تغياه شوقى فى تلك القصيدة التى عدل بها عن غرض المديح معولا على التأريخ لبلده ذات الحضارة الزاهية.

٦- تكرار الأعلام

هو لون من التكرار تعد الدلالة ناتجه الأساسى، وربما يشكك البعض فى قيمته الموسيقية، إلا أنه تكرار يقتضيه السياق ويتطلبه المعنى، مما يفرز انضمامه إلى بعضه ناتجا ذا أهمية إيقاعية تتحكم فى مسار العمل كله ولك أن تتأمل تكرار الأعلام التالية ومدى تأثير ذلك على الإيقاع العام لرائعته :-

٥٨- من كرمسيس فى الملوك حديثا ولرمســــيس الملوك فــداء
٥٩- بايعتة القلوب فى صلب سيتى يوم أن شـــاقها إليه الرجاء
٦٠- واســـتعد العباد للمولد الأكـ ـبـــر وازينت له الغبـــــراء
٦١- جل سيزوستريس عهداً وجلت فى صـــباه الآيـــات والآلاء
٧٠- جل رمســـيس فطرة وتعـــالى شـــيمة أن يقـــوده السفهـــاء
٧٦- إنه سيزوستريس ماذا ينال الـ وصف يـــوماً أو يبلغ الإطراء

إن براعة شوقى هنا تجلت فى كيفية دمج اسمى هذا الملك (رمسيس وسيزوستريس) فى داخل أبياته وهما اسمان لملك واحد وهو رمسيس الثانى ابن (سيتى)، ولقد استطاع شوقى أن يدير هذة الأسماء، على الرغم من صعوبة دمجها، فى داخل أبياته

إداره متحكم فى خيوط صنعته ولقد استدعى شوقى من خبرته الثقافية أسماء لأعلام أخرى سواء فى الدين أو فى الحرب أو من التاريخ من مثل:

١٠٥- طلبة للعباد كانت لإسكنـــــدر فى نيلها اليــــــد البيضاء

١٠٦- شـــاد إسكندر لمصر بناء   لم تشده الملوك والأمراء

وكذلك:

٢٢٤- من كعمرو البلاد والضـــاد ممـا   شـــاد فيهـــا والملـــة الغـــراء
٢٢٩- فابك عمراً إن كنت منصف عمرو   إن عمـــرا لنيـــر وضـــاء
١٥٩- واتخـــذنا الأســـماء شتى فلمـا   جاء موسى انتهت لك الأسماء
١٦٢- ظـــن فرعـــون أن موســى له وا   ف وعند الكرام يرجى الوفـاء
١٦٥- مصر موسى عند انتـماء وموسى   مصر إن كان نسبة وانتمـــاء

ولقد استغل شوقى عدة أعلام من مثل (احمد – جبريل – آل ايوب –صلاح الدين – نابليون – بطليموس – كليوباترا – آمون – قمبيز - اوزوريس – عيسى – آبيس) وهى فى مجملها دوال تراثية لها وقعها فى تاريخ مصر، ولها اثرها فى توجهاتها الحضارية عبر أعصر التاريخ التى مرت عليها.

د- بنية الطباق

يقوم الطباق فى الأساس على عنصر إيقاعى له أثره الا وهو التخالف فى المعنى، والتخالف موجه قوى لإيقاع البيت الشعرى، فهو، وإن كان أثره دلاليا فى الأساس إلا أن له تحكما فى تلوين إيقاع البيت، وذلك لما يولده من حركة ذهنية نشطة يعضدها الانتظام المتمثل فى الانتقال بين أجزاء القول الشعرى، كما سلف لنا أن أومأنا، ولقد شكل شوقى بنية الطباق فى رائعته تلك تشكيلا فنيا رائعا فأتى بمقاديرها فى مواضع عروضية لها جلالها نجملها فيما يلى:

١- ما وقع فى عجز البيت فقط مثل :-

٣٦- وقبور تحـــط فيها الليالــى   ويـــوارى الإصباح والإمســـاء
٨٠- ولك المنشآت فى كل بحـــر   ولك البر أرضــــه والســــماء
١٥٠- واتخذت الأنوار حجبـــا فلم تبصــــرك أرض ولا رأتك ســـــماء
١٥١- أنت ما أظهــر الوجود ومـــا أخـــفى وأنت الإظهـــار والإخفـــاء
٢٤٤- مزقت جمعهم على كل أرض   مثلما مـــزق الظـلام الضيـاء
٢٤٩- ليس للذل حيلة فى نفوس   يســـتوى الموت عندها والبقـاء
٢٥٠- واذكر الترك إنهم لم يطاعوا   فيرى النـــاس أحسنوا أم أساءوا
٢٥٧- يشتهى النيل أن يشيد عليه   دولة عـــرضها الثرى والسماء

إن إدراك ماهيات النغم الصوتى هنا يتجلى في كون الكلمتين المتطابقتين شديدتا التقارب، كما أن ثانيتهما تحتل موقعا عروضيا له ثقله فى إيقاع البيت وهو موقع القافية، ولعل تنوع الدلالات بين المتقابلين الضديين هو مبعث توحيد الإيماءات المتناغمة التى يخرج منها إيقاع مواز لإيقاع الذات الشاعرة التى استدعته على سبيل المثال الإثارة الذهنية والتقرير الدلالى، ولعل هذا من صلب مقصديه الطباق الموقعية، إذ إنه يتغيا فى الأساس إحداث إثارة تنفذ إلى الذهن ليتسنى للعاطفة أن تستقبل محصلات إدراكه والالتذاذ بإيقاعه.

٢- ما وقع فى صدر البيت فقط مثل :-

٢٠- وملـــكنا فالمالكـون عبيـد	والبرايـا بأسـرهم أسـراء
١٤٣- وسباغ السماء والأرض والأر	حام والأمهـــات والآبـاء
٢٧٣- فكفاه أن جاء ميتـــا فأحيا	وكفى مصر ذلك الإحياء

لقد أدار شوقى تخالفاته الدلالية هنا فى المستهل من باب إثرائه دلاليا فى مقابلة الشطر الثانى ذى الكثافة الطبيعية والملاحظ أنه لم يفصل بين مقادير الطباق فأبدى ما بها من ثراء إذكاء لدلالتها .

٣- ما وقع بين حشو الشطر الأول والقافية

٧- وســـفين طـوراً تلوح وحينـا	يتـــولى أشباحهن الخفـاء
٥٢- لبثت مصر فى الظلام إلى أن	قيل مات الصباح والأضواء
٩٠- يبصر الآل إذ يراح بهـم فى	مـوقف الذل عنوة وبجـاء

هذا لون من الربط جميل، يقيم فيه شوقى جدلية بين حشو الصدر وعجز العجز من باب تعليق القافية بسائر البيت وهو لون من التمكين الجميل الذى قصد شوقى من ورائه إمتاع قرائه واستدعاء انتباههم.

٤- بقية المراتب

ولقد أدار شوقى طباقاته على عدة مراتب أخرى، منها ما كان بين حشو الصدر وصدر العجز مثل:

٧١- وســـما للعـــلا فنال مكانـــا لم ينله الأمثال والنظراء

١٠٣- سلبت مصر عزها وكستها	ذلة مالها الزمان انقضاء

أو بين صدر العجز وعجزه مثل:

٨٥- فبمصر مما جنيت لمصر	أى داء ما إن إليـــــه دواء
٢٠٦- فلجبريل جيئـــة ورواح	وهبوط إلى الثرى وارتقاء

أو بين صدر الصدر وصدر العجز مثل :-

١٠٦- شاد إسكندر لمصر بناء لم تشده الملوك والأمراء

٢٤٢- ويهـدون بالتلاوة والصلبـان ما شـاد بالقنا البناء

أو بين العجزين مثل:

٢٠٠- قوة الله إن تـولت ضعيفـا تعبت فى مراسه الأقـوياء

٢١٠- وحماها غرٌ – كرام – أشدا ء على الخصـم بينهم رحماء

٢٨١- أخطأ الأقوياء موضعها الدا نى وفازت بنيلـه البعداء

أو بين الحشوين مثل :-

١٤٤- لعـلاك المـذكرات عبيد خضـع والمـؤنثات إماء

أو بين صدر المستهل وعجزه مثل :-

٨- نازلات فى سـيرها صاعدات كالهوادى يهزهن الحـداء

أو فى منطقة التدوير مثل :-

١٨٩- سنة الله فى الممالك من قبـل ومن بعد مالنعمى بقاء

من كل ما سبق جاء حكمنا ببراعة شوقى فى التحكم فى مقادير الطباق، بل وإدارتها إدارة الواعى بمشاركة حساسية الموقع فى إبراز الدلالة والإيقاع معاً.

هـ- بنية الازدواج

الازدواج – أو الموازنة – أو التوازى، مصطلحات وضعت لبنية تقوم على الإيقاع المنتظم المتحقق بين جملتين متوازيتين وما هو فى الحقيقة سوى إيقاع جميل لأداء دلالى فاعل، إذ إن الازدواج يولد حركة ذهنية إيقاعية نشطة، تقوم على الانتظام المكتمل داخل السياق التركيبى الذى يبدو حضوره التوقيعى فى حركة متكاملة فاعلة فى نسيج البناء الشعرى .

والازدواج ليس محسنا صوتيا فقط إنما هو محسن ذو ارتباط وثيق بسياق حركة وجدانية يعيشها الشاعر ويعانيها فيعبر عنها، وشوقى فى استعماله الازدواج إنما يتلاعب بأصوات اللغة كيفما يشاء ويقيم بين مقاديرها توازنا جميلا ولك أن تتأمل بنية الازدواج فى أقواله:

١٢- وإذا – ماعلت – فذاك – قيام

وإذا – مارغت – فذاك – دعاء

١٩- وبنينا – فلم نخل – لبان

وعلونا – فلم يجزنا – علاء

٦٩- فإذا – ابيض – الهديل – غراب

وإذا – ابلج – الصباح – مساء

١٤٧- إن تل – البر – فالبلاد – نضار

أو تل – البحر – فالرياح – رخاء

١٤٨- أو تل – النفس – فهى فى – كل عضو

أو تل – الأفق – فهى فيه – ذكاء

٢٣٩- فلمن – حاول – النعيم – نعيم

ولمن – آثر – الشقاء - شقاء

٢٤٠- بنفوس – تجول – فيها – الأمانى

وقلوب – تثور – فيها – الدماء

إن المحصل النغمى الذى تغياه شوقى من سالف تعابيره قد تحقق بالفعل فأدار شوقى مقاديره المتوازنة بوعى الفنان واستطاع من خلال ربط بنية الازدواج ببنى أخرى كالتقابل أو التضاد أو التلاقح ناهيك عن الظل الوجدانى الرابط بينها جميعا فى سبيل إخراج هذه المعانى للنور فى شكل قائم على التلاقح النصى الجميل.

ويبقى لنا أن نقر أن شوقى قد استطاع أن يستغل خفة وطلاوة ولين الخفيف ويحقق من وراء انسجام تنغيماته ما أراد، إذ إن الخفيف وزن صالح للتصرف بجميع المعانى وبخاصة فى جنوحه نحو الفخامة، وشوقى قد أحاله نغما متحركا ابتدع به منحنى

جديداً للشعر العربى، واستطاع أن يصوغ هذه المطولة الرائعة التى تعد مفخرة له، وواسطة عقد فى تاريخ شعرنا المعاصر.

الأوزان المستحدثة وأثرها الإيقاعى:

إن لكل زمن عباقرة، وديدن العباقرة الدائم هو التنقيب المستمر عن كل جديد مبتدع، وشوقى لم يسر على نهج القدماء السير الملتزم، وإنما كان له تجديده على مسارين زاد أولهما على ثانيهما، وقد تمثل الأول فى تجديده البين فى الموسيقى الإيحائيه النابضة داخل الهيكل التكتلى الملتزم بالنمط القديم، وتمثل الثانى فى التجديد على المسارين بابتداع أوزان جديدة لم تعها واعية القدماء وشحنها بنغم إيحائى يصف به ما لا يستطاع وصفه من المشاعر وأحوال الذات الإنسانية، فشوقى وإن كان قد التزم الشكل التقليدى فى الصياغة إلا أنه تحرك فى داخل ذلك الهيكل تحرك الباحث عن نبرة شعرية خاصة وبصمة له هو دون غيره من الشعراء بدليل تميز شوقى وتفوقه على جميع من عارضهم فى شعره، إذ لكل معارضة عنده ألق خاص، ولها نغمها الداخلى المتميز، نغم له سريان يمس شغاف الأفئدة فينسيك الأصل لتقف مشدوها أمام براعة هذا الرجل فى النظم إذ ليس من اليسير أن يأتى شاعر متأخر على قصيدة لشاعر متقدم ذائعة مشهورة فيحتذيها ويتميز فى ذلك الاحتذاء، أما مستحدثاته فنمت عن وعى مبكر بعطاء موسيقى الشعر وأوقفتنا على ثقافته الأدبية المتينة التى أتاحت له أن يجدد، بل ويتميز فى هذا التجديد إذ من المعلوم أن تقبل الوزن غير المعهود صعب على آذان العربى المدربة على تكتلات تألفها وبنى تستسيغها ونحن على علم بأن "شرط ذيوع الشعر أن ينسجم مع بيئته اللغوية فى ألفاظه وأخيلته وأوزانه وربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها الآذان أكثر مما تفرض عليه التزام أخيلة أو ألفاظ بعينها. فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقا مرسوما قد ألفه وتعود سماعه، فإذا أخل به الشاعر أو تصرف فيه أو اخترع وزنا جديدا لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد، ولكن الصور الخيالية المستحدثة أو التفنن فى الأسلوب وصياغته لا يدهشهم كثيرا، بل قد يحوز إعجابهم منذ الوهلة الأولى"[1]

---

[1] – موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٨٧، ١٨٨

ولقد توافق لشوقى ان يسير على وزن مستحدث كان البارودى[١] قد سبق إليه وتبعه فيه شوقى فى قصيدة عدتها سبعون بيتا يقول فيها:

مال واحتجب ... وادعى الغضب
ليت هاجرى ... يشرح السبب
عتبه رضى ... ليته عتب
علّ بيننا ... واشيا كذب
او مفندا ... يخلق الريب
من لمدنف ... دمعه سحب
بات متعبا ... همه اللعب
يستوى خل ... عنده وصب
ذقت صده ... غير محتسب
فاعلن – فعل ... فاعلن – فعل
املأ القدح ... واعص من نصح
واروغلتى ... بابنة الفرح
فالفتى متى ... ذاقها انشرح

والقصيدة من مشطور المتدارك وهو وزن مخترع لم يقل به العروضيون، إلا أنه استهوى شوقى وبخاصة فى تماهى خفته وحالة شوقى فى وصفه لذلك المرقص، ولقد احدث تحويل فاعلن الثانية إلى فعل نوعاً من التدفق والصخب المؤثرين وهى حركة راقصة داخل الوزن تماهى رقص الواقع الذى يصفه شوقى، ولقد يسرع التعبير مع الوزن وبخاصة عندما يلاحق شوقى حركة الرقص فى سرعتها ولك أن تتأمل قوله فى منتصف القصيدة:

عند شادن ... حاسر اللبب
تذهب النهى ... أينما ذهب
يلفت الملا ... كلما وثب
فى غلائل ... سندس قشب
دونهن لا ... يثب اليلب
قرنهله ... عطفه اضطرب
خصره هبا ... صدره حبب
يركض النهى ... مشيه الخبب
رائعا كما ... شاء فى الكثب
آنسا إلى ... شبهه انجذب
يستخفه ... أينما انقلب
مطرب من الـ ... لحن منتخب

---

[١] – ديوان البارودى – تحقيق على الجارم /ومحمد شفيق معروف جـ١ – ص ١٦١

[٢] – ديوان شوقى – جـ١ – ص٤٩.

[٣] – انظر موسيقى الشعر العربى د/ حسنى عبدالجليل جـ١ – ص١٢١.
وكذلك موسيقى الشعر د/ أنيس ص٢٠٠.
وكذلك ملامح التجديد فى الشعر العربى – د/ عبدالهادى عطية – ص٣٤.

لقد ساعدت خفة الوزن شوقى فى نقل دقائق حركة تلك الراقصة الرشيقة، ولعل لغلبة المقاطع القصيرة فى لغتنا عامة وثيقة الصلة بوصف الأفعال، والعلاقة بين ملامح التكوين الإيقاعية ومحتوى ذلك التكوين غالبا ما تكون علاقة توافق التى تتماهى فيها البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون، أو تجتمع سرعة الإيقاع مع حدة الانفعالات وهذا ما كان من شوقى فى رائعته تلك التى صبها فى وزن مخترع يوافق حركيتها وإيقاعها.

وكذا عدت قصيدة أخرى من أوزان شوقى المخترعة وهى رائعته التى تحمل عنوان " مرقص ثالث"[1]

طال عليها القدم	فهى وجود عدم

ومن بين أبياتها قال:

انتثـرت لـؤلـؤا	فى المهجات انتظم
تمـــرح فى مأمــن	حيـــث تلاقى التأم
منـدفعـــات علـى	مختلفـــات النغـم
بين يــــد فى يــد	أو قـــــدم فى قـدم
تذهب مشى القطا	تـــرجــع كر النسم
تبعــث أنى بــدت	ضــــوء جبين وفـم
تعجل خطوا تنـــى	فاتنـــة بالـــرســم
تعجلخط / ونتنـى	فاتنـــتن / بـــرسم
مستعلن / فاعلـــن	مســــتعلن / فاعلن

وعلى هذه الشاكلة تكون القصيدة من وزن مخترع التزم فيه شوقى فى كل شطر "مستفعلن – فاعلن" وهذا لم يقل به أحد من العروضيين، ويمكن إرجاعها إلى المجتث الذى يلتزم فيه الشاعر "مستفع لن– فاعلا تن" مع التزام الحذف فى فاعلاتن فى عروض البيت وضربه، وكذا التزام حذف ساكن السبب الثانى من مستفعلن– فتكون القصيدة هكذا:

طال عليها القـدم	فهى وجود عــدم
طالعلي / هلقـــــدم	فهيوجو / دنعـــــدم
مستعلن / فاعلن	مستعلن / فاعلن

وعلى المسارين فقد برع شوقى فى تنظيم تفاعيل البحر مع تماوجات نفسه فارتفع معها إيقاعه وانخفض محاكيا حركية التماوج تلك فبدا انسجام بناها التعبيرية

---

[1] – ديوان شوقى – جـ١ – ص١٣٩.

معضداً لاسترسال الوزن الجديد على الواعية السمعية، ومصوراً كذلك خفة الحركات الراقصة التى تصدرها الحسناوات فى ذلك المرقص الموصوف من لدن شوقى.

والأوزان المستحدثة فى مسرحيات شوقى كثيرة جديداً، منها ما جعله شوقى رائع النغم عذب الوقع، جميل الأداء، ومنها ما جاء غريبا نابيا عن المألوف فبدا كأنه مجرد حكى او مجرد نثر، ومن امثلة ما ورد فى شعره رائعا قوله على لسان الحادى فى رائعته مجنون ليلى:[1]

هلا هـلاهيـا	اطوا الفلا طيا	وقربى الحيا	للنـازح الصب
ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ا
متفعـــلن – فعـــلن /	مستفعلن – فعلن /	متفعـــلن فعلـــن /	مســـتفعلن فعـــلن
جـــلاجـل فى البيد	شـــجية التـــرديـد	كرنة الغريـد	فى الفنـــن الرطـــب
ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ا
متفعلـــن – فعـلان /	متفعلن – فعلان /	متفعلن فعلان /	مستفعلن فعلـن
انـــــا ح ام غنـــى	أم للحـــمى حنـــا	جليجل رنا طيـرى	فى شـعب القلب
هـــلا هـــلا ســـيرى	وامضـــى بتيســـير	طيرى بنـــا	للمـاء والعشب
طـيرى واسبقى الليلا	وادركى الغيـــــلا	العهد من ليلى	ومنزل الحـــب
بالله يـــا حـــــادى	فتـش بتوباد	فالقلب فى الوادى	والعقل فى الشعب
يا قـــمرأ يـبـــدو	مطلعه نجـد	قد صنع الوجـد	ما شاء بالركـب
ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ب	ـــــــ ا

ما بين "متفعلن – فعلن" و "مستفعلن – فعلن" و "متفعلن – فعلان" دارت أوزان تلك الأنشورة، ولعل هذا وزن مخترع من بحر الرجز أو من بحر المنسرح، وما بين الياء والدال والنون والراء واللام دارت قوافيها الداخلية متراسلة مع الباء صوت الروى الخاتم، ومن الأمرين خرجت هذه الرائعة ساحرة الأداء، حادة الوقع، سلسة الإيقاع محاكية للحداء المنغم الذى لا تعوقه حدود ولا توقف مساره قواعد، ومثلها ما جاء حداءً أيضا ما قال به إياس فى رائعة " مصرع كليوباترا".[2]

يا طيب وادى العـدم   من منزل – من منزل
لم تمش فيه قـــدم   للعـــزل وادِ خـــل
انا فيه لحبيبـــى   وحبيبى فيــــه لى

---

[1] – ديوان شوقى – جــ١ – ص١٤٤.
[2] – انظر مسرحيات شوقى – ص٥٣٠.

جاء البيتان الأولان على وزن

مستفعلن– فاعلن   مستفعلن – مستفعل
مستفعلن– فاعلن   مستفعلن – فاعلن

وهو وزن مخترع لعله مشطور البسيط الذى استهجنه أهل العروض[١]. أو من الرجز. وعلى أن البيت الثالث جاء على مجزوء الرمل مخالفاً ما سبق ثم بدأ شوقى يلجأ لوزن غريب جداً يدور بين

مستفعلن ←
فاعلن
فاعلات
فعلن
فعلان

ويجوز فى هذه الأوزان مجملة أن تضم للمجتث بعد القصر وذلك فى بقية الأنشودة فتأمل:

يا موت مل بالشراع   واحمل جريح الحياه
سر بالقلوع السراع   إلى شطوط النجاه
سر بلقلو / عسسراع   إلى شطلو / طلننجاه
مستفعلن– فاعلات   متفعلن – فاعلات

شراعك الفضى   فى لجه التبرى
كالحلم فى الغمض   يجرى ولا يجرى
ــــــــ ب   ــــــــ أ
مستفعلن– فعلن   مستفعلن – فعلن

فى ظل ليل ساج   الاسم لا يسرى
مظلل الديباج   مطيب السحر
ــــــــ ب   ــــــــ أ
متفعلن– فعلان   متفعلن – فعلان

فى يقظة يظهر   ل أم أرى حلما
فلك من الجوهر   يخترق الظلما
ــــــــ ب   ــــــــ أ
مستفعلن– فعلن   مستفعلن – فعلن

على الدجى لاح   تحسبه نجما
ليس به ملاح   يسلكه اليما

---

[١] - انظر حاشية الدمنهورى ص ٤٦

أضوى من الفجر	فى ظلمة الأسداف
من نفسه يجـرى	لم يجره مجــداف
مد شـراع النور	يا حسن مامدّا
كاللؤلؤ المنـثور	لو ينفع النـدا
يا لك من زورق	ملاحه الأقدار
ينجو به المغرق	من لجة الأكدار
ــــــــ ب	ــــــــ أ
مستفعلن– فعلن	مستفعلن – فعلان

إن شـوقى هنـا يتنـاغم منوعـا فـى التقفيـة، ومسـتعملا التشـطير إطـاراً أصـغر، ومتنقلا بين تفاعيل كلها مـن إمـلاء واعيتـه الموسـيقية، ولم يتوقـف عنـد ذاك فقـط إنمـا اشتط به إبداعه لمرامى أعلى من ذلك نذكر منها قوله:[1]

يا نجد خذ بالزمـام	ورحب
سر فى ركاب الغمام	ليثرب
هذا الحسين الإمـام	ابن النبى
النور فى البيـد زاد	حتى غمر
أحد الحيافى الوهاد	أحد القمر
أحد جمال البــواد	زين الحضر
	ابن النبى
مستفعلن – فاعلات	مستفعلن
ــــــــ ب	ــــــــ أ

نسب الدكتور أنيس[2] شطر هذه الأنشودة الأول لوزن المجتث، ونسب شطرها الثانى للرجز، وهذا تقسيم غريب، على حين أننى أنسبها لمقلوب مشطور السريع الذى أصله ← مستفعلن – مستفعلن – فاعلات

فتحول عند شوقى إلى ← مستفعلن – فاعلات .... مستفعلن بجعل التفعيلة الأولى ثالثة فى جانب مستقل وهذا شكل من أشكال مقلوب مشطور السريع .

وهناك من أساتذتنا من نسبه إلى وزن مخترع من بحر المنسرح الذى يأتى على ← مستفعلن – مفعولات – مستفعلن[1]

---

[1] - المسرحيات – ص١٤١.

[2] - انظر من موسيقى الشعر ص ٢٠٣

وكذا جاء من أوزانه المخترعة قوله على لسان ليلى:[2]

يا لأبى للجار – قيس صريع النار – ملقى بصحـــــــن الدار
مستفعلن – فعلان – مستفعلن – فعلان – مستفعلن – فعلان
يا لأبن للجار – قيسنصري / عننار- ملقنبصح / نـــــــــدار

لعل هذا الوزن المخترع هو منهوك المنسرح أو الرجز ولو حرك شوقى الراء لاختلف الوضع تماماً هذا وقد يجمع شوقى بين خاصيتين لوزن واحد على شاكلة قوله:

تعالى يا دهقان	ارقص معى
وأنت يا "أسوار"	قم اطلـع
واقتبسا الأنـوار	من سارع

فقد جمع بين منهوك وموحد الرجز وهو تلاعب متمكن من أداة فنه وقد جاء من أوزانه الغريبة أيضا قوله على لسان شرميون:[4]

ملكتى دعى	هذه الفكـر
جندورومـة	يعبد البـدر
فى سبيلهـا	يركب الغـرر
فاعلن – فعـل	فاعلن – فعل

يجوز أن نجعله وزنا مخترعا من وزن المقتضب أو من المتدارك بعد خبن وقطع فاعلن – لتحول إلى فعل، وذاك هو الأرجح لدى.

وقد يغرب شوقى فى عدد تفاعيل الوزن الواحد فيأتى بخمس[5] تفاعيل بدلا من ست مع وزن كالرجز على شاكلة قوله على لسان عبد المنعم فى (الست هدى) :-

قد قلت يا حلمى الصواب اسمعى	هذا هو الصدق هدى
مســــتفعلن – مستفعلن – فاعــلن	مســتفعلن – مستفعلن
مكتبى الثــــروة مكتبى الغنــى	لا مكتـب إلا أنــــــــا
مســــتفعلن – مستفعلن – فاعلن	مستفعلن – مســتفعلن

---

[1] – انظر ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى د/عبد الهادى عطية ص ٣٧
[2] – المسرحيات – ص١٣١.
[3] – المسرحيات – ص٣٨٣.
[4] – المسرحيات – ص٥٢٦.
[5] – المسرحيات – ص٧٠١.

وعلى هذه الشاكلة دار تجديد شوقى فى الأوزان، وأمثلة التجديد لديه، وبخاصة فى المسرحيات كثيرة لدرجة أوقعته فى بعض الأخطاء العروضية التى ليس هذا مجال ذكرها، إلا أنه ظل من وراء كل تجديد يأتى به الشاعر المتميز، المدرك ما يفعل، المتحكم فى خيوط صنعته لدرجة تعيى كل باحث فى شعره عن جميل يظهره، أو قبيح يبرره، فلله يا أيها الأمير !!

معايير التمييز الإيقاعى فى سينية شوقى

إن شوقى قد سيطر على متذوقيه فترة ليس بالقصيرة، تمكن خلالها من الارتقاء بحسهم، والوصول بهم إلى درجة من درجات الوله بالشعر، وعشق كل ما يتعلق به، ولا شك أن المظهر الصوتى كان مطية وصول نفذ بها شوقى إلى أحاسيس قرائه فأوصلهم إلى درجة الوجد الموسيقى، والنشوة الإيقاعية التى جعلها، عن قصد، هدفا أسمى يلج من خلاله إلى حس قارئه .

ولقد مثلت سينية البحترى مرشداً وجدانيا لدى شوقى فى جولاته على حضارة للعرب بالأندلس دراسة، فكان كلما مر على دار ذكرى، تهيج فى نفسه ما يعتصرها اعتصارا ممضا مؤلما، فتجول بذلك التذكر فى نفسه أبيات البحترى تجولا يفرض نفسه دائما على واعية شوقى فيقفز إلى خاطره ذلك البيت :

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

وهذا البيت أصبح نواة إيقاعية انطلق منها شوقى لسلسلة من الإبداع الممتع، وشوقى فى إتجاهه إلى سينية البحترى، إنما هو اتجاه إلى الشكل ولعل استهواءه بعض ما فى قصيدة البحترى إنما هذا دليل تميز، ودليل قدرة فنية تسيطر على التراث، وتتمسك بتلابيبه وتعارضه وتعرف كيفية استثمار ما به من كنوز، وكيف تسلك السبيل فى إخضاع ما به لحاجتها الفنية، ولا مراء فى أن للحركة العاطفية وللخيال الخالق تدخلا فى التلوين الإيقاعى الذى يعد مميزا قوى الحضور إذا أجيد استثمار معطياته فى التمييز بين إبداع الشاعرين .

وشوقى وإن كان قد أخذ الشكل من البحترى، فما الشكل سوى بنية صوتية حادة تتضمن بعدين قارين هما : الوزن والقافية، والوزن شكل صوتى صارم تقع فيه اللغة خاضعة تحت نير التعبير الصارم القائم على التكرار الحرفى، وكذا القافية التى تعد مرسى تبدأ منه الأصوات رحلة سعيها للمعنى وإليه تعود بعد استيفاء المعنى المتغيا والوصول إلى الأمل المراد .

ويبقى الجوهر مميزا لشاعر عن شاعر، والجوهر قيمة موسيقية متحركة داخل بوتقة تنطمر على عدة بنى أعلاها العاطفة الصادقة، ثم الخيال الموجه فالتوقيع المتميز الذى يعد ثمرة لمجمل ما سبق ومصبا لروافد التجربة بأكملها .

واقطع قطع مستبين بأن رائعة شوقى لم تأخذ من رائعة البحترى سوى الهيكل الخارجى المتمثل فى الوزن والقافية، وهذا الأخذ كان ثمرة طبيعية لتوق بنموذج رائع فى أدبنا العربى .

وقصيدة قيل عنها إنها " ليس للعرب سينية مثلها[1] " وقيل كذلك " هى أجل قصيدة فى الشعر العربى، وتعد بحق من آيات الشعر الخالدة"[2] ..

وشوقى نفسه اعترف فى مقدمته لرائعته أنه كان كلما وقف بحجر، أو طاف بأثر تمثل بأبياتها، واستراح من مواثل العبر إلى آياتها، وردد بيته السابق، ثم جعل يبدع من لدن ذاته رائعته التى فاقت كل تصور، وتخطت كل متخيل .

أما الوزن فقد استعمل شوقى لرائعته وزن الخفيف، والخفيف يحتل المرتبة الثالثة فى شعر شوقى كله، وهو وزن له خفة وبه طلاوة وانسجام نوع شوقى فى أوزانه تنويعا محسوبا، واثرى به الموسيقى الإيحائية وخفف من حدة الموسيقى الظاهرة تخفيفا رائعا، إذ استعمل زحاف الخبن وهو حذف الثانى الساكن من التفعيلة والرائع أن زحاف الخبن يعترى جميع تفاعيل الخفيف، وإذ إن الشكل التأطيرى لوزن الخفيف :-

فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن   فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن

إلا أن زحاف الخبن يحيل فاعلاتن إلى ——— فعلاتن أى يحولها من سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف إلى فاصلة صغرى + سبب خفيف فتصبح ترسيماتها (///٠/٠) بدلا من (/٠//٠/٠) كما انه يحول مستفعلن ذات السببين الخفيفين والوتد المجموع إلى "متفعلن" ذات الوتدين المجموعين فتصبح (//٠//٠) بدلا من (/٠ /٠ //٠) وزحاف الخبن

---

(١) اخبار البحترى – الصولى – ص ٧٢ والكلام لابن المعتز .

(٢) ابو عبادة البحترى – محمد صبرى ص ١٠٤

مستحب عامة مع هاتين التفعيلتين لأنه يزيل ما بهما من رتابة ويصنع بالأصوات تنويعا محسوبا وغير مستهجن ولك أن تتأمل :-

وقيامن / نخيلضف / فرنشعرن	وتجرذ / نغيرطو / فنسلسلى
فاعلاتن – متفعلن – فاعــلاتن	فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن

نجد أن " فعلاتن " الأولى قامت مجابهة لمثيلتها فى الشطر الأول موقعا وكما، وكذا "متفعلن" وشابهتهما " فاعلاتن " التامة، ومن تنوع الأولين وتمام الأخيرة نشأ التماوج الحركى لتفاعيل الخفيف، وقد قل جدا، إن لم يكن انعدم، الإتيان بـ (مستفعلن) الوسطى تامة، وإذا جاءت تامة فى الشطر الأول فإنها تخبن فى الشطر الثانى مثل قوله :-

وكأننل / أهراميـ / زانفرعـو	نبيومن / عللجبا / برنحسى
فعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن	فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن

وشوقى كانت لديه القدرة على التنويع الدافع للإملال وبخاصة مع " مستفعلن " التى انعدمت – تامة – تماما فى قصيدة شوقى فى موضع أو موضعين على حين كثرت جدا عند البحترى، وإذا أخضعنا للتحليل عشرة الأبيات الأولى من كل قصيدة لتبين لنا ما يلى :-

<u>أولا:- البحترى</u>

صنت نفسى عما يدنس نفســى	وترفعت عن جدا كل جبــتــس
فاعلاتن – مستفعلن – فعلاتــن	فعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن
وتماسكت حين زعزعنى الدهـر	التماســا منه لتعسى ونكســـى
فعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن	فاعلاتن – مستفعل – فاعلاتن
وكأن الزمان أصبح محمـــو	لا هــــواه مع الأخس الأخـــس
فعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن	فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن
بلغ من صبابة العيش عنـــدى	طففتها الأيام تطفيف بخـــس
فعلاتن – متفعلن – فاعلاتـــن	فاعلاتن – مستفعلن – فاعلاتن

واشترائى (العراق) خطة غبن ... بعد بيعى (الشام) بيعة وكــس

فاعلاتن – متفعلن – فعلاتــن ... فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن

لا تزرنى مزاولا لاختبــارى ... بعد هذى البلوى فتنكر مســى

فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن ... فاعلاتن – مستفعلن – فعلاتــن

وقديما عهدتنى ذا هنــات ... آبيات على الدنيات شمــس

فعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن ... فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن

ولقد رابنى نبو ابن عمــى ... بعد لين من جانبيه وانســى

فعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن ... فاعلاتن – مستفعلن – فعلاتــن

وإذا ما جفيت كنت جديــرا ... ان ارى غير مصبح حيث أمسى

فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن ... فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن

حضرت رحلى الهموم فوجهـ ... ـت إلى أبيـض المــدائن عنسى

فعلاتن- متفعلن – فعلاتــن ... فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن[1]

ثانيا - شوقى

اختلاف النهار والليل ينســى ... اذكرا لى الصبا وأيام أنســى

فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن ... فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن

وصفا ملاوة من شبــاب ... صورت من تصورات ومــس

فعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن ... فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن

عصفت كالصبا اللعوب ومــرت ... سنة حلوة ولذة خلــس

فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن ... فعلاتن – متفعلن – فعلاتــن

وسلا مصر هل سلا القلب عنها ... أو أسى جرحه الــزمان المؤسى

فعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن ... فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتــن

كلما مرت الليــالى عليه ... رق والعهــد فى الليالى تقســى

فاعلاتن – متفعلن – فــاعلاتن ... فاعــلاتن – متفعلن – فعلاتن

---

[1] - ديوان البحترى – تحقيق حسن كامل الصيرفى – طبعة دار المعارف – المجلد الثانى ص ١١٥٢

مستطار إذا البواخر رنـــــت	أول الليـــل أو عوت بعـــد جرس
فاعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن	فاعـــلاتن – متفعلن – فاعلاتن
راهب فى الضلوع للسفن فطن	كلمـــــا سرن شـــاعهن بنقس
فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن	فاعـــلاتن – متفعلن – فعلاتن
يا ابنه اليم ما أبوك بخيـــل	ما له مـــولعا بمنع وحبــــــس
فاعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن	فاعلاتن – متفعلن – فاعـــلاتن
أحرام على بلابلـــــه الدو	ح حلال للطير من كل جنـــــس
فعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن	فعلاتن – مستفعلن – فاعـــلاتن
كل دار أحق بالأهـــــل إلا	فى خبيث من المذاهب رجـــس
فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن	فاعلاتن – متفعلن – فعلاتـــن

لقد دارت " فاعلاتن " التامة فى رائعة البحترى ثنتين وعشرين مرة فى مقابل ثمانى عشرة مرة لـ " فعلاتن " المخبونة، ودارت " مستفعلن " التامة أربع مرات فى مقابل خمس عشرة مرة مخبونة ومرة مقطوعة على وزن " مستفعل " بالبيت الثانى، إذن وقع الكمال إلى النقصان بنسبة (٢٦ : ٣٤) بينما وجدنا " فاعلاتن " تامة فى رائعة شوقى سبعا وعشرين مرة أى بما يزيد عن البحترى خمس مرات، بينما وجدنا " مستفعلن " التامة مرة واحدة، فبلغت لديه نسبة التام إلى المخبون (٢٨ : ٣٢) أما التدوير فقد وقع عند البحترى فى عشرة الأبيات الأولى مرتين بينما وقع عند شوقى مرة واحدة ولجوء البحترى للتدوير كان أكثر من شوقى على ما ستظهر الدراسة .

دارت أحرف الصفير ستا وعشرين مرة لدى البحترى متمثلة فى السين (١٧ مرة) والزاى (٥ مرات) والصاد (٤ مرات) بينما دارت عند شوقى خمسا وعشرين مرة متمثلة فى السين (١٧ مرة) والزاى (مرة واحدة) والصاد (٧ مرات) والسين صوت صامت لثوى طرفى احتكاكى مهموس، بينما الزاى صامت لثوى طرفى احتكاكى مجهور، وللصاد نفس الصفات إلا أنه مهموس، والصوامت المهموسة تحتاج جهدا عضليا أكثر من أختها المجهورة، ولعل هذه التوافقات الموسيقية هى التى صنعت بمقدمتى العملين جمالا صوتيا بارزا تجلى فى توافقات التقفية ببروزها الصوتى القار، وهسيسها المشبع بكسرة حادة تصنع للتقفية

تجسيما صوتيا يحس، أجاد الرجلان ترصيف الطريق إليه مما جعله يأتى رائع الأداء بين التوفيع أما مستوى الحركات الذى أتى ممهدا طبيعيا لتلك التقفية فقد أجاد الرجلان استخدامه إجادة تامة يظهرها الإحصاء على ما يلى :

سلم تدرج الحركات :

البحترى

البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	٦	٥	٤	٥	٨	٣	١	٤
٢	١٠	٤	١	٤	٦	٧	٢	٥
٣	٥	٦	٣	٥	١١	٣	١	٦
٤	٨	٧	١	٤	٤	٥	٣	٣
٥	١٢	–	٢	٤	١٠	٢	١	٥
٦	٨	٥	٢	٥	١٠	٣	–	٥
٧	٨	٦	٢	٣	١٠	٥	١	٥
٨	١٠	٦	–	٣	١٠	٥	١	٤
٩	٧	٥	٣	٤	٦	٧	١	٥
١٠	٧	٤	٤	٢	٦	٤	٤	٦
	٨١	٤٧	٢٢	٣٩	٨١	٤٤	١٥	٤٨

شوقى

البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	٧	٥	٢	٥	٩	٥	٢	٤
٢	٩	٥	١	٣	٦	٤	٢	٥
٣	١١	١	٢	٥	٩	٢	١	٥
٤	١٢	١	١	٤	٨	٢	٣	٥
٥	٩	٤	١	٤	٨	٦	٢	٥
٦	٩	٢	٢	٥	١٠	٢	—	٧
٧	٣	٦	٥	٥	٩	١	٣	٤
٨	٨	٤	٣	٤	٩	٣	٣	٤
٩	١١	٣	١	٣	٤	٥	٣	٦
١٠	٦	٤	٢	٦	٥	١٠	—	٣
	٨٥	٣٥	٢١	٤٤	٧٧	٤٠	١٩	٤٨

بالمقارنة بين معطيات الجدولين يتبين أن البحترى استعمل سبعا وسبعين حركة وثلاثمائة (٣٧٧حركة) بينما استخدم شوقى تسعا وستين حركة وثلاثمائة (٣٦٩ حركة)، تساوت حركة الفتحة تماما عند الشاعرين إذ بلغت ثنتين وستين مرة ومائة عند كل منهما، بينما ارتفعت جدا حركة الكسر لدى البحترى لتبلغ إحدى وتسعين مرة فى مقابل خمس وسبعين عند شوقى، وهذا يؤكد ما أكده الدكتور شوقى ضيف[١] من ملاءمة البحترى بين انكسار نفسه، وموسيقى حركة الروى التى مهد لها بعدة كسرات وزعها على مدار كل بيت تمهيدا لهذه الحركة، أما حركتا الضمة والسكون فقد دارتا بينهما مرة لهذا ومرة

---

[١] - الفن ومذاهبه – د / شوقى ضيف ص ٨٩ وما بعدها

لذاك، فلم تمثل ظاهرة ذات بال، وتساوقات الحركة فى النصين تقطع بأن شوقى اتخذ رائعة البحترى مثيرا، ملهما لا انموذجا يحاكيه وفقط .

ولعل التفكير الملح من قبل الشاعرين فى إخراج عمل فنى خالد هو ما دفعهما – بوعى أو بغير وعى – إلى عملية التوفيق بين الحركات والسكنات والحروف والكلمات أثناء صناعتهما لتلك الرائعتين، وهذا ما صنع بالعملية حبكة فنية صوتية بديعة، والشاعران قد استهلا عملهما بتصوير مأساة الذات وكآبتها امام صروف الدهر القاسى فى لون من الاستهلال غير المعهود فى شعرنا العربى، فحديث الزمن وتناول صروف الدهر وتقلبات الأيام قد شغلت الشاعرين فانتهجا ما يوصل لتوقيعها نغما من شيت التعبير، فإذا كان البحترى متماسكا حين زعزعه الدهر فإن شوقى يستجمع قواه ويتمنى على الليل والنهار، عنصرى الزمن، أن يذكراه بما كان وأن يعيدا له أيام أنسه ولهوه ومتعته، إذا طالعنا نجاواهما الحزينة لوجدنا لدى البحترى (تماسكت حين زعزعنى الدهر) (طففتها الأيام تطفيف بخس) (كأن الزمان أصبح محمولا) (وقديما عهدتنى ذاهنات) (أن ارى غير مصبح حيث أمسى) وكلها شارات للزمن، فلقد وقف البحترى خاشعا أمام إيوان كسرى، يبثه أسى نفسه، واضطراب روحه فى رائعة هى الأشهر فى تصوير محنة الإنسان أمام غدر الزمان محنة جعلت البحترى يسكب روحه الحائرة ومشاعره الدامية على صخرة ذلك الإيوان مجللة بأصداء نفسه المتمثلة فى زمرة أصوات هى الأجلى فى إظهار الم الذات المعتصر، والبحترى صور أله بصدق عبر خيال فاعل وعاطفة خلاقة ولغة آسرة وإيقاع متميز يصور صدى نفس أمضها رهق الحياة، وأرقت أجفان فؤادها غياهب الدهر القاسى .

أما شوقى فإنه يستهل بوصف طلل نفسى، فما بين طلل وطنه المنهار، الحاضر فى الذهن، الغائب فى الواقع المر وطلل العمر الفائت، والآمال الضائعة المرتجاة التى يمثلها شوقى ويتمثلها فى ملاوة الشباب التى تعد رمزا لعدم ثبات الأحوال على عهدها، ورفيقا نجواه اللذان هما الليل والنهار، الليل بكآبته وظلمته الباقية المقيمة والنهار بأمله الضائع، وما لوم شوقى إياهما سوى صورة من صور التعلق بالتراث مجملا لا بمجرد سينية ابدعها البحترى، فلومه صدى للوم الشاعر القديم رفيقى دربه، وما السؤال عن مصر التى كانت سوى سؤال الشاعر القديم عن أحبة رحلوا وطلل بقى، وهذا السؤال إنما هو استنفار موجع لأحاسيس بنى مصر ليشاركوا شوقى أله الممض، ورهقه النفس الدائم، فهو دائم التذكر،

دائم الحنين لذلك الوطن الذى تحول إلى طلل وتحول شاعرنا أيضا بفعل مرور الزمن عليه بعيداً عن وطنه إلى طلل ولكنه طلل من نوع آخر، إنه طلل الزمن، إلا أن مخيلة شاعرنا لا تستريح راحة الطلل الأصم، بل إنها تستطار مع رنين البواخر أو عوائها الدائم، فما ليالى شاعرنا سوى ليالى فراق ممض مؤلم .

ولك أن تتأمل فعل أحرف الصفير فى النفس، فلأنها سيدة الموقف، ولأنها إكسير المستهل، فإنها تمثل جدولا ينساب فيه ماء وجدان شوقى حاملا حيثيات الحياة لبقية الأصوات، ولك أن تطالع فعل التجنيس الواقع بين مقدارى التصريع فى البيت الأول "ينسى" ← "أنسى" وما تحمله الكلمة الأولى من ومضة إشارية لصوت الخاتمة السين المكسورة بهسيسها الطلق المشبع بكسر مرهق للنفس، وبينهما صاد "الصبا" ذلك العنفوان الذى تحول طللاً، حتى لكأنك ترى ذلك الصبا ينثال أمام ناظريك، ويتمثل لك ذلك الانثيال عبر الصوت الفاعل المؤثر بصفيره الموجع، وهذا عين ما أداه هذا الصوت بإحتكاكيته فى البيت الثانى إذ تكرر ثلاث مرات فى مقابل سين الروى، متمثلا فى "وصفا" "صورت" "تصورات" .

لقد طوع شوقى أصواته لتلائم إحساس نفسه وطوع إيقاعات الخفيف لتستوعب همومه الوجودية والجمالية، فأوقفنا أمام شعريتين متوافقتين : شعرية نفسه، وشعرية إيقاعه، وهذا كفيل بمنح النص ذلك الوهج الذى يحوز تعاطف قارئ شعر شوقى ولك أن تتأمل عطاء صوت الصاد فى تصوير عصف رياح الشباب، " عصفت كالصبا اللعوب " فالعصف إهلاك أو إذهاب بقوة والصبا ريح رقيقة، وعندما تكون لعوبا فإنها تمر بسرعة مرور الكرام، وتمر كأنها سنة حلوة ولذة خلس، إن شوقى هنا قد سرق برهة من الزمن سريعة، فصورها تصويرا لا تستطيع مسه ولا تقدر على الإحساس به، أو لنقل إن كلمات شوقى هنا تعاضدت، وأحرفه تكافلت فشكلت فى مجملها إيقاعا نغميا يعطى صوت المشهد أو فكرة الصوت، والحروف استدعت بعضها أو أمثالها بحكم قانون العصبية المثلية، فالأصل جوهر ومحاكاة الأصل عرض وعلى الجوهر والعرض يقوم الوجود مجملاً .

ولك أن تتأمل أيضا تلاقح سينات "سلا" و " سلا" وكذلك "أسى" و "المؤسى" فالسؤال عن مصر المفقودة وأصل السؤال موجه إلى تلك الجنة المفقودة هو عين السؤال الموجه للطلل الأصم القديم، والرفيقان هما رسولا الغرام بين قصر الحبيبة وشاعرها المنفى، وبحدود ظاهرة التداعى الحروف نشهد القصيدة ساعية السعى كله لمحاكاة الأصوات والحالة النفسية والمعنى بموسيقى الحروف.

وحالة شوقى النفسية هى ذاتها حالة البحترى إلا أن عمق التجربة الوجدانية لدى شوقى أبعد غورا منه عند البحترى، فإن كان كلاهما قد قلد الشاعر العربى القديم فى وقوفه أمام الطلل، فقد بقى لشوقى أنه احتذى الشكل فتشابه مع البحترى فى بعض معطياته إلا أنه نوع فى المضمون لأن شوقى أطلق العنان لحزن قاتم الطوية، شديد الإيلام على أنقاض الأندلس العربية، ذلك الفردوس المفقود الذى يمثل لدينا جرحا لا يندمل فى قلب تاريخنا العربى، أما البحترى فإنما يصور بقايا عظمة حضارة غريبة عنا، تماهى حركية النفسية المشروخة، نعم، إلا أنه يصفها وصف من يقف على منصة رؤية جمالية معاينه باللمس .

يغتلى منهم ارتيابى حتى   تتقراهم يداى بلمســى

والبحترى هنا حول المعنى إلى صورة، وحول الصورة إلى مفردات، تلك الصورة التى لسها لمس مستبين معجب، أما شوقى فإنه يحول المعنى إلى شئ وقور.

ومكان الكتاب يغريك ريأ   ورده غائبا فتدنو للمس

وبالمضى إلى بقية الملامح نجد ما يلى :-

بلغت قصيدة شوقى (١١٠ بيتا) أى ما يقارب ضعف قصيدة البحترى (٥٦ بيتا) وهذا التواتر المضاعف يسمح لنا أن نقطع بأن شوقى أصر على تنويع قصيدته تنويعا كميا يكاد يكون تلميحيا أو تكميليا، يصر فيه شوقى على إظهار طول نفسه على البحترى، بل وقدرته على بث نجاواه فى الشكل ذاته، ولكن بطريقة تختلف الاختلاف كله عن كل ما سبق، إن شوقى تجاوز هنا كل تصور وفاق كل حد ممكن، وأعطانا قصيدة هى المثلى فى أدبنا الحديث وعلى الرغم من قصر نفس البحترى قياسا إلى نفس شوقى إلا أنه استعمل بنية التدوير فى قصيدته ثنتين وعشرين مرة أى بما يمثل نسبة (٣٩٪) تقريبا من مجمل

قصيدته بينما استعملها شوقى بنية صوتية قرينة لوزن الخفيف عشرين مرة أى بنسبة (١٨٪) تقريبا، وهى نسبة جد ضئيلة حتى بالقياس لنسبة الخفيف مجملا فى شعر شوقى التى تمثل (٢٧,٣٢٪) ومن هنا نحكم بأن البحترى استغل انسيابية تفاعيل الخفيف أكثر من شوقى، ولم يبد الخفيف لديه إفصاحا حادا عن نغم الشطر، بقدر ما أعطى انسياحا تاما لعلاقات الشطر الأول بالشطر الثانى، ولشوقى أسلوبه فى التدوير مع هذه القصيدة نستبينه بالأمثلة التالية :-

أول: حرف مد

وهو أن يقع حرف المد فى موضع التدوير مما يصنع له عمقا ويجعل للشطر الثانى تعلقا حميما بالشطر الأول على شاكلة أقوال شوقى :-

١٢- واجعلى وجهك الفنار ومجـــــرا	ك يد الثغر بين رمل ومكـــــــس
/ رومجــــرا	كيد ثثغ /
فعلاتـــــن	فعلاتن
٢٢- وارى النيل كالعقيق بواديـــــ	ـه إن كان كوثـــــر المتحســــــى
٤٧- ثم غابت وكل شمس سوى هاتي	ـك تبلى وتنطوى تحت رمـــــس
٥٢- وربى كالخيام فى كنف الزيتـــو	ن خضر وفى ذرا الكرم طـلـس
٥٨- فتجلت لى القصور ومن فـــيـ	ـها من العز فى منازل قعـــــس
٦٢- وعلى الجمعة الجلالة والنـــا	صر نور الخميس تحت الدرفس
٨٧- لا ترى غير وافدين على التـــا	ريخ ساعين فى خشوع ونكـــس
١٠٤- محسنات الفصول لا ناحر فيـ	ـها بقيظ ولا جمادى بقـــــــرس
١١٠- وإذا فاتك التفات إلى المـــا	ضى فقد غاب عنك وجه التـأسى
/ تناللـــما	ضيفقدغا/
فاعلاتن	فاعلاتن

إن تلاحما ما قد قام ها هنا من تواشج حرف المد بما يليه فأكسب منطقة السكتة ما بين الشطرين تلاحما أحالها عدماً نسبياً فى موضعها، وصنع بالبيت انسيابية يعد افتقادها مع الخفيف ظاهرة جديرة بالدرس .

ثانيا حرف صامت

ونقصد احرف اللغة البعيدة عن احرف المد أو احرف اللين ويمثلها فى قصيدة شوقى أقواله :-

١٦- يصبح الفكر والمسلة نـــــاد   ـيه وبالسرحة الزكية يمســى
٢٣- ابن ماء السماء ذو المركب الفخـ   ـم الذى يحسر العيون ويحسى
٥٠- أنظم الشرق فى الجزيرة بالغـــر   ب وأطوى البلاد حزنا بدهـس
٥٩- ما ضفت قص فى الملوك على نذ   ل المعالى ولا تردت بنجـــس
٧٧- صنعته الداخل المبارك فى الغـــر   ب وآل له ميامين شمــــس
٧٩- كسنا البرق لو محا الضوء لحظا   لمحتها العيون من طول قبس
٨٠- حصن غرناطة ودار بنى الاحمـ   ـر من غافل ويقظان نــــدس
٨٣- مشت الحادثات فى غرف الحمـر   اء مشى النعى فى دار عـرس

/ غرفلحم   رائمشين/

فعلاتن   فاعلاتن

التدوير هنا أضفى على الأبيات غنائية وموسيقية ودمج بين الشطرين دمجا لطيفا فأضفى عليهما ليونة لا تخفى، وتم به المعنى المراد، وتمت به القاعدة النحوية المستعملة من لدن الشاعر.

ثالثا :- حرف اللين

ونعنى باللين الواو أو الياء ساكنتين متحركتين فى غير مد وقد وقع هذا الشكل فى رائعة شوقى فى ثلاثة مواضع هى :-

٩- أحرام على بلابله الــــدو   ح حلال للطير من كل جنس
٢٨- وكأن الأهرام ميزان فرعـــو   ن بيوم على الجبابر نحـس
٧٢- وكأن الرفيق فى مسرح العيـ   ـن ملاء مدنرات الدمقــــس

مسرحلعيـ   نملاؤن

فاعلاتن   فعلاتن

نلاحظ هنا أن صوتا ما قد استهل عن الكلمة، فكان مستهلا للشطر الثانى، ورابطا قويا بين الشطرين .

أما أبرز شئ اشترك فيه شوقى مع البحترى وهو صوت السين موضع التقفية فقد تلاقت قصيدتاهما فى ثلاث وثلاثين كلمة، وهى معالجة صوتية لابد من تناولها لأنها تظل دليل لقاء مباشر بين الشاعرين، وهذه الكلمات هى (خرس – أمس – التأسى – بخس – ورس – لبس – نكس – أنس – عرس – ينسى – حبس – نفس – غرس – فرس – درس – لمس – قلس – ترسى – الدرفس – عنس – عبس – رمس – فرس – تعس – بخس – متحسى – نكس – جرس – نفس – يخسى – مكس – تنسى – برس) .

والشاعران، وإن اشتركا فى استعمالهما هذه الكلمات، إلا أنه بقى لكل منهما طريقته الخاصة فى الوصول لهذه الكلمات فى موضعها، بل والترصيف لها على المسارين الصوتى والحركى، وكأن شوقى كان يوجه قارئه توجيها مباشرا إلى سينية البحترى حتى يتيح لنفسه أكثر من لقاء مع التنوع الملموح فى المعالجة التصويرية، ولتناول لفظتين تشابه فيهما استعمال الشاعرين لنطالع كيفية ترصيف كل منهما لها ولتكن اولا لفظة التأسى، فالبحترى يقول :-

عمرت للسرور دهراً فصارت للتعزى رباعهم والتأسـى

بينما يقول شوقى :-

وإذا فاتك التفات إلى المـا ضى فقد غاب عنك وجه التأسى

إن تأسى البحترى فى البيت قبل الأخير بستة ابيات، بينما تأسى شوقى فى بيته الأخير، وتأسى البحترى بمعنى الحزن إذ إنه يقارن بين عهدين للحضارة الساسانية عهد مضى، وعهد كائن فيأسى على الماضى بما بقى من الكائن، إذ ترك الماضى لنفسه طللا يثير فى النفس شجنا مؤسيا، والبحترى قد رصف لقافيته بستة راءات ومشابه صوتى لها وهو الزاى ثم بسين وصاد ناهيك عن المعنى المحمل بالشجن كتمهيد حى لقافية تحمل من شارات الحزن والقهر ما تحمله، أما شوقى فأتى بتأسيه نفثة ختام للوحته الممتدة على مدار عشرة

ابيات ومائة لتكون بمعنى الإقتداء، فيكون قد رصف لها بما ساق من عبر وعظات عرضها على مدار قصيدته كلها، ولعل البيت الأخير يحمل من زفرات الأسى ما يحمل، ويعد تمهيداً صوتيا معنويا ثرا لبيت الختام إذ يقول فى بيته قبل الأخير :-

حسبهم هذه الطول عظات   من جديد عل الدهور ودرس

ويبقى لشوقى حسن توظيف الدلالة الزمنية فى قافيته ولنضع فى ميزان المقارنة بيت البحترى القائل :-

وكأن اللقاء اول من أمـ   ـس ووشك الفراق أول أمس

إن البحترى هنا يصف لحظات زمنية فى شكل تسيطر على أركانه بنية التشبيه، يجمع فيه بين اللقاء والفراق ويضعهما فى بوتقة الزمن، مصوراً تتابعه تصوير من يعد الليالى ليلة بعد ليلة حزينا على حال من العز والثراء مضت بقدها وقديدها لأناس لا صلة له بهم، بينما شوقى يقول :-

ركبوا البحار نعشا وكانت   تحت آبائهم هى العرش أمس

إن امس شوقى أمس مشحون بالمأساه، امس محمل بالشجن، أمس يصور حالة وجدانية قومية تعرض لها العرب جميعا من فقدهم فردوسهم الجميل — الأندلس، فالأبناء ركبوا البحار نعشا بعد أن كانت تحت آبائهم عرشا، ولكن بالأمس، أكاد أجزم أن تصوير شوقى هذا هو اروع تصوير وجدانى يرمز لحالة وجدان مشروخ فى أدبنا العربى كله، فهذا البيت هو بديع هذه القصيدة .

ولكن على الرغم من تفوق شوقى الظاهر على البحترى فى معظم تصويره إلا أن البحترى قد تفوق فى تمكين لفظة الدرفس فى قوله :-

والمنايا موائل، و أنوشر   وان يزجى الصفوف تحت الدرفس

إذ حرك الحجر هنا، وانطلق الأصم، والتقط بعين بصيرته صورة لو وفق مخلوق عبقرى فرسمها لجذب إليها كل إعجاب النفس على حين قال شوقى :-

وعلى الجمعة الجلالة والنا   صر نور الخميس تحت الدرفس

إذ إنه تصوير عادى لحالة ملك منتصر، عقدت له العظمة وأحاط به الجلال . ولكن يبقى لشوقى فى هذه الرائعة أيضا تصويره الفذ لسفينة من خياله بعد أن أيأسه الواقع، ولكن يأسه قاده إلى لون من الغموض الذى دفعه لأن يهيئ لتلك السفينة كل ما من شأنه أن يحركها فزفرة حنينه هى مرجلها المحرك، وقلبه هو شراعها، ودموعه هى البحر الذى فيه تسير وبه ترسى، ومهما انتقد النقاد هذا البيت الرائع فإنه سيظل دليل ثراء فى الخيال، وعظمة فى التناول، ورهافة فى تصوير الحنين فتأمل :-

نفسى مرجل وقلبى شراع   بهما فى الدموع سيرى وأرسى

وهكذا تبدوا لنا رائعة شوقى أخلص معبر لموقف الشاعر الفذ أمام وجدانه المشروخ بفعل الإحساس بالوعى الجماعى المتألم، ولقد برع الرجل فى تجاوز سينية البحترى فى شكلها ومضمونها على السواء بمراحل عدة وبخاصة فى حدة انفعالاته، وضخامة شعوره بمأساه ذاته ومأساه وطنه، فلك الله أيها الأمير !!



الخـــاتمـــة

فى كل طريق يسلكه المرء يترك لنفسه بصمة، هذه البصمة إما أن تكون حسنة وإما أن تكون سيئة، فإذا كانت الأولى فإن الفضل من الله، وإذا كانت الأخيرة فمنى واستغفر الله وعلى المسارين فإنى أدعو الله أن يثقل بما صنعت ميزان ثوابى وأن يرفعنى به عنده درجة، فهو نعم المولى ونعم النصير.

أما أطروحتى فقد مهدت لها بتناول مفهوم مصطلح البنية الإيقاعية فكان أن تتبعت أقوال نقادنا القدامى، وتعرضهم للإيقاع، مميزاً بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع الشعرى، وواضعا يدى على اللبس الناشئ لديهم منه جراء الخلط أو الاستعمال الخاضع للاستعارية الجامحة.

ثم كان أن نظرت لمحاولات نقادنا المحدثين محاولا التدرج معهم وصولا لمفهوم جامع مانع للإيقاع ذلك المفهوم الذى صعب تأطيره، فما كان منى إلا أن سقت آراءهم جميعا ثم حاولت قدر طاقتى بلورة مفهوم للإيقاع أظنه جامعاً غير مانع، ثم قمت بتطبيق ما فهمته من قراءاتى عن المفهوم على شعر شوقى من خلال رصد خصائص البنية على بعض أشعاره.

وبالمضى إلى صلب الدراسة تكشفت إلىَّ عدة نتائج ألخصها فيما يلى من نقاط :

أولاً : ما يخص بنية الأوزان :

- تبين لى بالدراسة ما للوزن بالإيقاع من صلة حميمة إذ يعتمدان معاً فى الأساس على التكرار والتوقع، ذلك المجهول الذى يهيئ الذهن للتتابع ومسايرة المقول، وخلصت من وراء ذلك إلى أن الوزن هو صورة الإيقاع المميزة، وأن الإيقاع ما هو إلا صورة الحركات النطقية المتتابعة فى قوالب الموازين الصارمة.

- افضت بى الدراسة إلى أن الوزن ليس مجرد قالب حاد مصور من تفاعيل، متساوقة أو متباينة، إنما هو مخاض اندماج خفى لعدة عوامل هى أساس الشعر من صوت إلى تناغم إلى تصوير إلى لغة إلى دلالة، إلى إطارين عام وخاص إلى شكل عام تصب فيه التجربة فى زى بها يليق. وتوصلت من خلال رصد الأوزان إلى ما يلى :-

* بلغ عدد أبيات شعر شوقى الغنائى (١٧٥١٩بيتا) وهى نسبة جد رفيعة قياساً إلى سابقيه ومعاصريه، وقعت هذه الأبيات فى ستة عشر وزنا هى (الكامل – المتقارب – الرجز – الوافر – الخفيف – البسيط – الرمل – الطويل – المتقارب – السريع – المجتث – الهزج – المتدارك – المقتضب – المديد – المنسرح – الزجل) وهذا دليل طواعية تامة من هذه الأوزان لاستيعاب هذا الكم من الشعر.

* كان اتجاه شوقى إلى القصائد غالباً إذ بلغ اتجاهه إليها (٧٠ ٪) وهذا يؤكد ميله إلى التراث سعيا وراء التجويد، على حين انخفضت نسبة المقطوعات إلى حوالى (٨ ٪) وهى نسبة ضئيلة بالقياس إلى النتف التى بلغت نسبتها حوالى (٢٢٪)، وعلى حين أنه نظم بيتا يتيما واحداً جاء على وزن الكامل.

* أثمرت الإحصاءات عن نتيجة لها أهميتها وهى تفوق شوقى على كل من سلفه من شعراء العربية نفساً، واستحداثه أوزانا مخترعة لم يسبق لها، ناهيك عن قدرته على النظم فى جميع الأوزان التى عرفتها العربية ما عدا المضارع الذى لم يرق له.

* لوحظ ارتفاع شوقى بوزن كالرجز بينما تراجع بالطويل تراجعا ملحوظا ليحتل لديه المرتبة السابعة، على حين أنه ارتقى بالوافر ارتقاء يحسب له، وكذا ارتفع مع معاصريه من الإحيائيين بالكامل ارتفاعاً ملحوظا، وكذا بالخفيف على حين تراجع مرتبة بالبسيط، كما لوحظ ارتفاعه به اتجاها على حين انخفض به نفساً وذلك لغلبة المقطوعات وبخاصة فى الشوقيات المجهولة.

* تبين لنا مدى احترام شوقى، شأن معاصريه، أطرسا لغيه الإيقاعية إذ سار على نفس نهجهم وكان تجديده محسوبا وذلك راجع لكونن المرحلة مرحلة بعث وإحياء، وكان صعبا على شوقى صدم ذائقة قرائه بتجديد غير محسوب.

* ارتبط تواتر الأبحر لدى شوقى بكثرة مقاطعها والسند سيطرة الأبحر كثيرة المقاطع على الدرجات العلا فى سلم التواتر، بينما تساوى لديه فى الاستخدام ما زاد الفارق بين مقاطعه القصيرة وما نقص ليؤكد خطأ من قال بأن حظ البحر يكبر من التواتر بقدر ما يكون الفارق بين مقاطعه الطويلة والقصيرة طويلا.

* استعمل شوقى مجزوءات سبعة أوزان هى على التوال (الكامل – الرجز – الوافر – الخفيف – البسيط – الرمل – المتدارك) جاءت فى (١٣١ قصيدة) بنسبة (١٧,٧٦٪) اتجاها و(١٣,٦٠٪) نفساً وهى النسب المقابلة ل (٢٣٦٦ بيتا) استأثر مجزوء الكامل بنصفها تقريبا.

* أثبت المجزوء لدى شوقى طواعية شديدة لجميع الأغراض ولمختلف العواطف، واستطاع شوقى أن ينوع فى الإيقاع الداخلى بهذه الأوزان فأحسن توزيع الأصوات، والمرتكزات الإيقاعية فأبكى قارئه وأبهجه على نفس الوزن ولم يحل الجزء دون ما أراد.

* أحسن شوقى استغلال السكتات العروضية والوقفات المعنوية فأنشأ ربطا دقيقا بين الإيقاعين المعنوى والوزنى واستطاع أن يلون إيقاع أبياته تلوينا واعيا من خلال سكتاته وتوقفاته المحسوبة والتى نمت عن وعى بإمكانات اللغة، ومدى دور التوقف فى النهوض بتلوين إيقاعى واع.

* ثم أفضت الدراسة إلى الزحافات والعلل ومدى نجاحهما فى التنويع الإيقاعى، وإزالة الرتابة عن الشعر، فتوصلنا إلى أن شوقى قد استطاع أن يمنح أوزانه عبر استخدامه الزحافات والعلل خصوصية إيقاعية لها احترامها، ولقد مثلا لدى شوقى طواعية شديدة استطاب عن طريقها مالا تمجه غريزة الملتقى ذى الذائقة القويمة، إذ غلب على طبيعة الإيقاع عنده التنويع سعيا وراء النغم الأسر الممتع.

* لوحظ وجود علاقة نفسية بين الزحاف المستعمل والمعنى المراد وهذا قطع بنجاح شوقى فى الخروج من قوقعة الأوزان الصلبة وصولا لتنوع محسوب ينم عن حس رفيع استثمر ما للخروج على النسق من دور تعبيرى مؤثر لا يعيب أداء الشاعر، ولا ينال من صنعته الفنية. ثم كان التنقيب عن أثر التزامن بين البنى الخارجية والداخلية على الإيقاع فى شعر شوقى محطة نزوع وصلت الدراسة من خلالها إلى ربط التجربة بالنغم، ليخرجا معاً فى شكل تعبيرى انسجم فيه الوزن مع العاطفة فى شكل موسيقى مفعم بالإحساس، فكان أن ربطت الدراسة بين مشاعر القصيدة ونغمها متوصلة إلى براعة شوقى فى استغلال الوقفات الموسيقية التى تماهت وأحاسيسه فى لون من المواءمة الصادقة بين الموقف والنغم.

* توصلت الدراسة أيضا إلى ربط التجربة التى يحياها الشاعر ويعانيها بتنسيقه الحى لألفاظه التى تنشئ إيقاعاً نابضاً إذ لا يكون للوزن فى حد ذاته تأثير إلا إذا جاء متحداً مع بقية العناصر المكونة للشعر فيما يسمى بعملية التزامن التى قارنا من خلالها بين أكثر من تجربة لشوقى نجح من خلالها فى الربط بين مختلف بنى الإبداع.

ثانياً : ما يخص القوافى :

القافية ركيزة إيقاعية لها احترامها إذ تنطمر على طاقة صوتية دلالية رائعة، ولقد توصلت الدراسة من خلالها القافية فى شعر شوقى إلى ما يلى :-

- عالج شوقى القول فى ثلاثة وعشرين صوتا مستثنيا أصوات (الألف والثاء والذال والشين والطاء) وهى أصوات نادرة الورود جدا فى شعرنا العربى عامة. على حين قسمت الدراسة الأصوات التى استخدمها إلى ثلاثة أقسام – أولها: كثير التواتر فى مجمل شعرنا العربى وهذه تمثل نسبة (٧٠٪) نفسا فى شعر شوقى وهى أصوات (الباء والدال والراء واللام والميم والنون). ثانيها: متوسطة الشيوع رويا فى شعرنا العربى كله متمثلة فى أصوات (الهمزة – التاء – العين – القاف – الياء – الحاء – الكاف – السين – الفاء) وهذه شغلت نسبة (٢٨,١٧٪). ثالثها: وهى بقية الأصوات وهى نادرة التواتر فى شعرنا العربى أيضا إلا أن شوقى استعملها رويا لبعض قصائده.

- لوحظ ارتباط نسبة ورود أحرف الروى فى شعر شوقى بمدى شيوعها فى خواتيم الجذور العربية، مما جعل التباين واضحا بين الأحرف من ناحيتى الاتجاه وطول النفس، وكذلك بالنظر إلى نسبة تواترها موزعة على الأغراض.

- وضعت الدراسة مكانة حروف الروى من الجهاز الصوتى تحت مجهرها، وما إذا كان لذلك أثر فى الإيقاع أم لا، ووجدت أن النسبة قريبة جدا بين مخرج الشفتين، والأسنان وأدنى الحنك على حين أنها بعدت بأصوات أقصى الحنك ووسط وأقصى الحلق، كما لاحظت الدراسة أن تباينا ما طفيفا قام بين نسبة كل من النفس والاتجاه فى المجموعات الخمس، وهذا التباين يقطع بأن هذه الأصوات ليست مجرد أعمال نطقية، إنما تنطوى على أعمال ذهنية كذلك، إذ لكل حرف مؤدى ذهنى محسوس.

- توصلت الدراسة إلى أن حظ الصوت يكبر من الاستعمال رويا على قدر ما يكون بينه وبين حروف البيت من الداخل من تناغم صوتى يجعلها ترصف له ترصيفا صوتيا يأتى به متمكنا فى موضعه.

- نظرت الدراسة لتوزيع القوافى فى شعر شوقى جهراً وهمساً فتوصلت إلى مدى احترام شوقى القوافى المجهورة التى تجاوزت فى شعره نسبة أربعة أخماسه، وتعدت نسبة طول النفس فى المجهور نسبةالاتجاه، كما لوحظ ارتفاع نسبة الأصوات الغارية على غيرها، وكذا مرونة جميع المخارج وطواعيتها لشوقى فيما عدا اللهوية

- وبالنسبة لوصف حركات الروى فلقد أبدى شوقى فى استعمالها اتزانا ملفتا للنظر إذ بلغت نسبة المكسور (٣١,١١٪) والمفتوح (٢٨,٤٦٪) والمضموم (٢٣,٤٤٪) والمقيد (١٦,٩٧٪) دارت بين الأصوات جميعها دورانا متوازنا، والرائع أن نسبة الاتجاه إلى هذه المجارى متتابعة وازت نسبة النفس.

- توصلت الدراسة إلى مدى ارتباط تواتر الحركة بتشكيل الروى، وهذا دفعنا للجزم بمدى فرضية الحركة للترصيف العكسى لنوعها، مما يصنع بموسيقى البيت مجملا لونا من التماهى الصوتى المهد لحركة الختام كما لوحظ ارتباط مقاطع البيت بحركاته، فكلما طالت المقاطع كثرت الحركات، وأنه لا صلة بين عاطفة الشاعر وبين الحركات فى متون نصوصه

- توصلت الدراسة لإمكانية الربط بين الوزن ونوعية الحركة إذ لوحظ كثرة تواتر السكون مع الأبحر ذات التفاعيل الرشيقة كالرمل والمتقارب والخفيف، على حين كثرت الفتحة مع الأوزان ذات التفاعيل الممتدة كما لوحظ أن لرحابة صدر البحر تدخلا فى التلوين الحركى الداخلى لإيقاعية الأبيات.

- ثم كانت دراسة أحرف القافية تباعا، كثرة وقلة، من وصل إلى ردف إلى تأسيس إلى دخيل إلى خروج وما إذا كان لذلك تأثير فى الإيقاع أم لا، وتبعتها نظرة لعلاقة القافية بالأصوات داخل البيت، إذ لا تنكر العلاقة الدلالية بين وحدات هذه القافية، وقد تبين مدى براعة شوقى فى ربط هذه البنى بتجربته على كافة مستوياتها مما أنشأ لديه عمودية من لون خاص وبخاصة عندما يقابل بين كل من الصيغ الاسمية والفعلية — وذلك جعل للعصبيتين الاشتقاقية والتجنيسية تدخلا فى استدعاء تلك البنى المتوافقة.

- ثم كانت النظرة لعلاقة القافية بسائر كلمات البيت دافعا لتبين براعة شوقى فى توثيق علاقة القافية بسائر كلمات البيت عن طريق شحنها بالدلالات النفسية الحارة مستغلا قيمتيها الصوتية والنفسية ومدى قدرتها على مد الإلزام الممارس من قبلها إلى البيت كله وما كان من أثر وظيفى حقيقى على المعنى من قبل الجهاز الصوتى، وما كان من صهره التام للمعنى فى القافية حتى بدا البيت عنده فى نهاية الأمر وكأنه قافية مهيمنة.

- بالنظر إلى التصريع فى شعر شوقى تبين مدى احترام الرجل إياه محسنا صوتيا استهلاليا يقود إلى امتلاك نفس القارئ، وقد استعمله شوقى فى ديوانه فيما يزيد عن أربعة أخماسه (٨١٪) على حين انخفض به جداً فى الشوقيات المجهولة وذلك لأن معظم ما جاء بها مجرد مقاطع أو نتف، فانخفضت بذلك نسبته فى مجمل شعره إلى نسبة (٥١٪) وهى نسبة ضئيلة، ولكن ذلك يجعلنا نقطع بأن التصريع كان يروق لشوقى محسنا صوتيا استهلاليا فى مطولاته بشكل أكثر.

- ربطت الدراسة بين التصريع وكل من أصوات الروى ومدى شيوعها وكذلك بينه وبين الوزن المستعدل، والغرض المبتغى، والمجرى الذى استعمله شوقى فى محاولة لدمج

التصريع بآلية التوقيع فى شعر شوقى ولوحظ ارتباط التصريع بكل درجات التواتر فى النواحى الأربع. ثم كانت النظرة للقوافى المتعددة وأثرها الإيقاعى، فكان أن اكتشف أن نسبة الخروج عن العرف التقفوى فى شعر شوقى بلغت (١٥,١٨٪) تعددت ما بين المزدوج والمربع، والمخمس، والموشح، والجميل أن شوقى وشى هذه الأشكال بلون من الموسيقى الداخلية الفاعلة التى أبدت هذه الأشكال طنافس بديعة الشكل رائعة الأداء.

ثالثا : شوقى والمسرح الشعرى

- تناولت الدراسة المسرح فى شعر شوقى فكان أن توصلت إلى أن شوقى قد نظم سبع مسرحيات شعرية وقعت فى سبعة آلاف وخمسة أبيات ومائة أى ما يعادل (٢٨,٨٥٪) من نسبة شعره الكلية التى بلغت بعد إضافة الشعر المسرحى إليها (٢٤٦٢٤ بيتاً) وهذا دليل خصب نادر.

- وقعت هذه المسرحيات فى ثلاثة عشر بحراً هى (الرجز – الخفيف – المتقارب – الرمل – البسيط – الطويل – الهزج – الكامل – المجتث – الوافر – السريع – المتدارك – المنسرح) وابتعد عن أوزان (المديد – المقتضب – المضارع – الزجل) وذلك لعدم طواعيتها لطبيعة التراشق الحوارى الذى يتطلبه المسرح.

- لوحظ أنه كلما كثرت مقاطع الوزن قلت صلاحيته للشعر المسرحى وذلك لحاجة هذا اللون من الشعر للتقافز الإيقاعى الذى يتطلب سرعة فى الأداء. كما لوحظ ارتقاء شوقى بالرجز ارتقاءً ملحوظا جعلنا نجزم بأنه لم يسبق بهذا الارتقاء ولم يلحق، إذ استغل غنائية وحلاوة وليونة هذا الوزن خير استغلال.

- لجأ شوقى للمجزوء فى شعره المسرحى كثيرا فبلغت نسبته عنده حوالى (٤٢,٧٧٪) وهى نسبة عالية، جاءت فى أوزان (الرجز – الكامل – البسيط – الرمل – الخفيف – الوافر – المتدارك) وبإضافتها لمجزوءات شعره الغنائى تصل نسبة الجزء عنده عامة إلى (٢١,٩٥٪) وهى نسبة عالية بالقياس إلى معاصريه. وقد توصلت الدراسة إلى تعدد أشكال المجزوء فى شعر شوقى المسرحى ما بين المجزوء والمشطور والمنهوك والموحد والمخلع. ولم يحل الجزء دون تعبير شوقى الصادق عن أحاسيسه المرهفة.

- وبالنظر إلى فاعلية السكتة العروضية أو الوقفة المعنوية فى إيقاع الشعر المسرحى لدى شوقى تبين أن شوقى قد استغل عطاءهما استغلالا حسنا فأدارها تبعا لمتطلبات المشهد فصنع ثراءً إيقاعيا فاعلا، وبخاصة أن شوقى استغلها فى الانتقال من وزن إلى وزن دون عناء.

- توصلت الدراسة أيضا لبراعة شوقى فى إدارة لغة الحوار وصبها فى الوزن اللائق بها، وإن غلبت الطبيعة الغنائية على الطبيعة المسرحية مما أبعد مسرحه بعض الشئ عن الواقعية، إلا أنه نجح من خلال التنويع الداخلى فى موسيقى المشاهد المطولة فى إزالة الرتابة عن المشهد، بل واستطاع من خلال تنويع الأوزان فى الارتقاء بحس مستمعه وربطه الدائم بالعمل، كما كان للموسيقى الإيحائية دورها الفاعل فى توجيه الأحداث واسترعاء انتباه المتلقى.

- أما أحرف الروى فى شعر شوقى المسرحى فقد استعمل شوقى جميع أصوات الضاد رويا لروائعه المسرحية وإن تباينت نسب الاستعمال، وقد نوع شوقى كثيراً فى موسيقى الضرب دفعا للرتابة، ولقد استطاع شوقى من خلال تعدد رويه أن يوفق بين أصول الشعر المسرحى ورغبات الجمهور العربى ومتطلبات ذائقة أهله.

- وبالنظر فى توزيع أحرف الروى على الجهاز الصوتى تبين أن هناك تباينا ملحوظا فى النسب إذ احتلت أصوات أدنى الحنك القمة بنسبة (٣٨,٧٢٪) ثم تلتها الأسنانية بنسبة (٢٥,٤٠٪) وثم جاءت الشفوية فى المرتبة الثالثة بنسبة (١٨,٩٧٪) ثم جاءت مجموعتا أقصى ووسط الحنك متساويتين تقريبا بنسبة (٨,٨٪) ولعل لتواتر صوتى اللام والراء بكثرة فى شعر شوقى المسرحى هو ما سبب ارتفاع نسبة أصوات أدنى الحنك.

- تراجعت نسبة المجهور فى شعر شوقى المسرحى قياسا لنظيره الغنائى وكانت الغلبة — للأصوات الغارية التى ارتفعت نسبتها حتى على شعره الغنائى، ولقد ارتقى شوقى بالروى المفتوح فى شعره المسرحى ارتقاء غير مسبوق إذ بلغت نسبته (٣٣,١٤٪) وهى نسبة رفيعة جداً بالقياس إلى الروى المكسور الذى تراجع للمرتبة الثانية بنسبة (٣١,٠٥٪) ثم المقيد بنسبة (٢٢,٥٣٪) فالمضموم بنسبة (١٣,٢٦٪) ويعزى ذلك إلى تناسب

إطلاق الروى المفتوح مع إيقاعية الأداء المسرحى ونلمح إلى أن هناك تباينا ملموحاً بين حركات الأصوات داخل كل عمل مسرحى.

رابعاً : الموسيقى الداخلية

ولجت الدراسة إلى موسيقى العمق لاستنطاق النصوص من داخلها وتبين معالمها الإيقاعية فكان الاستهلال بالمظاهر الموسيقية خاصة وعامة وكان أن اتضح لنا ما يلى :-

- إن للكلمة لدى شوقى إيقاعاً مؤثرا من موقعها فى البيت، ولها دلالات إيحائية فاعلة، كما أن للصوت طاقة نفسية مؤثرة إذ يعد ترجمانا عن النفس وقد تبين للدراسة أن الكلمة لدى شوقى تعد رمزا لمعنى، إلا أنه رمز محمل بطاقات إيقاعية مفعمة بالحياة.

- تناولت الدراسة التكرار بشتى صنوفه، وما إذا كانت له مشاركة فى الإيقاع أم لا، فكان أن استبانت إيقاع المتكرر من الأحرف المهموسة ثم إيقاع المتكرر من الأحرف المجهورة ومدى تأثيرها فى إيقاع العمل الداخلى ثم نظرت لتأثير الكلمة المتكررة أفقيا فى إيقاع العمل، ثم إيقاع التركيب المتكرر أفقيا ثم التكرار العمودى للكلمة وأثره الإيقاعى فتبينت أن للتكرار بشتى صنوفه أثرا حاداً فى موسيقى العمل مجملا.

- ثم تناولت الدراسة الترديد ومدى تأثيره فى الإيقاع الداخلى، فاستبانت دوريه الإيقاعى والدلالى، فتأكد للبحث مدى دقة شوقى فى استغلال معطيات هذه البنية على المسارين كليهما، وتوصلت الدراسة للأهداف التى كان يرمى إليها من خلال اللجوء لهذه البنية ذات الثقل الإيقاعى.

- ثم كانت النظرة إلى التقطيع بشتى ضروبه من تقطيع عمودى إلى تقطيع ثنائى إلى تقطيع رباعى إلى تقطيع سداسى ومدى ما لهذا النوع من التقطيع ذى المواضع المعهودة من أثر فى توجيه الإيقاع الداخلى للأبيات، ثم كانت النظرة للتقطيع غير المشروط من صدور مقسمة أو أعجاز مقسمة أو تقطيع ثلاثى أو تقطيع حر، وما إذا كان لهذه الأنواع من التقطيع أثر فى موسيقى الداخل أم لا.

- ثم تناولت الدراسة القوافى الوسطى ثم الداخلية بتقطيعها المتوازن وغير المتوازن، ثم كانت النظرة للترصيع وأثره الموسيقى وما له من أثر إيقاعى وتبين للدراسة مدى احترام شوقى الموسيقى الداخلية التى أحسن استغلال معطياتها فى إظهار إمكانات الأداء فى شعره.

خامساً : البنية الإيقاعية وظواهر البديع فى شعر شوقى

- مهدت الدراسة بتناول إيقاعية البديع بفنونه المتباينة من سجع ظاهر دار على عدة محاور أولها: السجع الأفقى الثلاثى، ثم السجع الأفقى المتوازن، فالأفقى المستقل بشطر فالمزدوج فالرأسى، وكلها، متراسلة، بشكل إيقاعى رائع.

- ثم كان الجناس بصوره ودوره الإيقاعى فكان على عدة صور منها المتتابع على مدار العمل، ثم المتواتر على المسارين الرأسى والأفقى، والواقع بين عجزى الشطرين، ثم بين مستهل البيت وخاتمة العجز ومستهل العجز، وخاتمته، إلى آخر هذه المواضع التى أدار منها الجناس إدارة الواعى البصير، ثم تعرضت الدراسة لوظائف الجناس المتعددة التى استغلها شوقى استغلالا حسنا فى إبراز موسيقى شعره الداخلية.

- قطعت الدراسة من خلال الاستقراء، بأن الجناس لدى شوقى عامة تفاعل تفاعلا أكيدا مع غيره من الأنماط القائمة على التماثل الصوتى، إذا لم يقصد شوقى الكلمات لجرسها الإيقاعى فحسب، إنما قصدها لتدعيم الدلالة أولا، فحكم له بعدم التكلف فى طلب الكلمة المجانسة تحقيقا للزينة اللفظية الرائقة.

- ثم تعرضت الدراسة للازدواج وأثره الإيقاعى، وللطباق والمقابلة وأثرهما الإيقاعى، الذى انطمر على ازدواجية رائعة تمثلت فى إيقاع صوتى ظاهر وإيقاع دلالى مضمر، ثم تناولت الدراسة إيقاع الفواتح والخواتيم أو ما يعرف بالتصدير والتذييل فتلمست أثرهما الإيقاعى فى موسيقى الداخل.

سادساً : علاقة البنية الإيقاعية بالعاطفة والخيال فى شعر شوقى

حين ألقت الدراسة بأشرعتها على مرفأ الصورة الفنية لتلمس معطياتها الإيقاعية تبين لها ما يلى:-

- ان العاطفة لدى شوقى كانت من القوة بحيث مكنته من الانفراد بأريكة التميز فى هذا المنحى، كما أتاحت لخياله المجال رحبا لأن يعبر عن ذاته فى شكل بنى لغوية وتعابير فنية منساقة بفعل ذات مبدعة، ولقد أثرت عاطفة شوقى فى توجيه إيقاعه تأثيرا بينا ظهر من خلال التطبيق.

- ثم كانت النظرة للخيال ودوره فى التلوين الإيقاعى، والخيال هو لغة العاطفة الحارة التى تسوق إلى تعبير خالد، ثم تناولت الإيحاء اللفظى وأثره الإيقاعى وكانت النظرة لهذا المنحى للوصول إلى قدرة شوقى على الولوج إلى الموسيقى الإيحائية، وقد ربطت الدراسة بين الحس الشعرى لشوقى ونغمه الداخلى.

- ثم كانت دراسة علاقة الصورة الفنية بالإيقاع فكان أن توصلت إلى نجاح شوقى فى ربط صوره بإيقاعه ربطاً حميداً عن طريق دمج الوزن بالمجاز دمج توافق لا تمايز مما أعطى موسيقاه الإيحائية امتداداً داخل الأبيات جميلا، كما كان لتعاضد الكلمات عنده بجرسها ونغمها دور فى إنتاج إيقاع فاعل، وكذا توصلت الدراسة إلى نجاحه فى ربط الصورة بالقافية ربطا ينم عن وعى حميد بمعطيات القافية الإيقاعية والتصويرية على السواء.

اما عن انماط الصورة فى شعر شوقى فقد تبين لها أن شوقى استعمل الصورة البصرية ببراعة نادرة وذلك يرجع لخصوبة خياله وكذا أجاد استعمال الصورة السمعية وكذا الشمية والحركية والذوقية وكلها استعمالات تنم عن ذات مسكونة بالإبداع، وهذا تجلى بشكل ظاهر عندما نظرت الدراسة بعين الدقة لتراسل الحواس ودوره فى توجيه إيقاع شعر شوقى.

أما صورته البصرية التى تعد عنده نتاجا لكل الحواس وكل الملكات إذ استعار عن طريقها من عالم المرئيات كل ما من شأنه أن يزكى صوره ويثريها مستغلا انسيابية الأوزان وجموح التدوير وبروز القافية ناهيك عن لفتى التكرار والتجنيس والمشابهات الصوتية والتنافرات الخطية واللونية على السواء.

أما الصورة السمعية فقد نزع شوقى للون من الإيقاع الجرسى "للطيف الذى يعد خصيصة ذاتية محسوسة فى بناء تعابيره، وتصوير نفسيته تصويراً يعتمد على ما

يمهد الطريق من الصيغ إلى المعنى المعتمد فى الأساس على ما تقدمه أجراس الحروف من مادة صوتية تتسع صدراً لتنويع الإيقاعات والصور، ولأن شوقى كان يحترم سمع قارئه فقد أجاد رسم صوره السمعية ومن هنا بدا اهتمامه بوقع اللفظ على الأذن مستغلا ما تثيره الصورة السمعية من إحساس وما تتركه فى ذهنه من تصوير.

- أما صوره الشمية فقد كانت ثرة العطاء واضحة المؤدى استغل فى إبرازها عطاء الأصوات المتكررة والتجانسات والاستدلال الصوتى، وهذا عين ما فعله مع صوره الذوقية التى نقل لنا عن طريقها مرارة العيش وحلاوته عبر أصواته المعبرة، أما صوره الحركية فقد تقافزت بتقافز دلالات الصيغ الحركية المتتابعة عبر توالى الأفعال تواليا ينم عن وعى بمعطيات الحركة، واسترعى الانتباه مجئ معظم دوال الحركة عنده فى شكل متواز سواء توازيا صرفيا أو تركيبيا مما صنع لها توازنا خاصاً اعتمد فيه كلا من الترصيع والتنغيم والتجنيس إلى جانب بعض ألوان الموسيقى الإيحائية.

- ثم كان الحديث عن وسائل تشكيل الصورة من تشبيه إلى مجاز إلى كناية إلى استعارة وهذه بنى أحسن شوقى استغلالها صانعا بينها وبين الإيقاع ألوانا من التواشج الثر، أنشأ عن طريقه علاقة عزز بها الصلة بين الإيقاع والتصوير، فنحت فى ذهن قارئه صورا استقرت فى سمعه فأمتعته، وفى خياله فشغلته بمؤشراتها ودلالاتها لتبقى شاهداً لشوقى بالبراعة النادرة فى الصياغة.

سابعاً : علاقة الإيقاع بالتشكيل اللغوى

وحين قصدت الدراسة إلى الطاقة الإيقاعية للتشكيل اللغوى عند شوقى تبين لها أن الجملة بصنوفها، والمعجم بتشكلاته لبنات استغلها الرجل استغلالا حسنا فى تلوين شعره بما يتوافق وظروف عصره من ناحية، ومقتضيات التوقيع من ناحية أخرى، مما عكس بجلاء تعامله الخاص مع اللغة التى استمد الوزن منها فاعليته واكتسب الإيقاع منها حيويته الناطقة فأخرج لنا موسيقى تعبيرية غلفت شعره بلون من الجمال المعنوى المقصود، وقد قطعت الدراسة بأن اختيار وزن وقافية معينين كان له فرض فى انتقاء تراكيب بعينها، ولهذه التراكيب بالضرورة مفردات معجمية تنشئ بدورها توافقا بين الوزن والتركيب، وباتجاه هذه العناصر تخرج الدلالة الكلية للنص لتقف من وراء التلوين الإيقاعى الذى يغلفه، ولقد تمثلت أهم النقاط الحقيقة بالإبراز فيما يلى:

- حضر الوزن بشكل واضح فى تراكيب الجملة عند شوقى فتدخل تدخلا كبيرا فى تشكيل الجملة تقديما وتأخيرا، ذكرا وحذفا، فدفع تارة واخر اخرى، وحذف تارة واثبت أخرى تمهيداً للقافية التى أتت مستقرة تماماً فلم تعان خللا، ولم ينل من ثباتها فى موضعها شئ، فشخصت فاصلا صوتيا حاداً هيأ للبيت التالى تهيئة حسنة.

- تبدت ملامح الجملة الخبرية لدى شوقى فى مضمارين :- الجملة الاسمية التى تعلق أولها بثانيها بحكم الإسناد تعلقا وطيداً استغل فيه شوقى عطاء التعامد استغلالا حسنا فى إبراز إمكانات هذه الجملة الإيقاعية، وربط بين عطاء الجملة الاسمية وبين بنى إيقاعية لها جلالها كالتكرار والتجنيس والازدواج وغيرها.

- رمى شوقى من وراء استعمال المركبات الفعلية إلى خلق حيوية ناطقة وإنشاء تناغم خاص يعلو ويهبط مع علو وهبوط تكثف هذه الجمل فى التعبير، وهذا بدوره منح نصوصه ألوانا من التماسك النصى ومنح تعابيره حيوية وتقافزا دلاليا ثرين، وتبدت حركية الفعل فى جمله المسرحية بشكل واضح إذ منح الفعل مسرح شوقى حركية خاصة تبدت فى أن الأفعال حركات تنجزها الإرادة، ويستحثها الخيال.

- أما الجمل الإنشائية فى شعر شوقى فقد استغل شوقى عطاءها النابض عبر بناها المتعددة من أمر أكسبه حدة انفعالية خاصة، وخلع به على مستهلات بعض روائعه إذكاءً للمستهل، واستغل قرع تتابعه خير استغلال فأجاد بذلك أيما إجادة، ثم ما كان من إجادته استعمال بنية النهى بما تنطمر عليه من طلب كف على جهة الاستعلاء، فبدت، على ندرتها فى شعره، حادة الوقع، رائعة الأداء. أما بنيتا النداء والاستفهام فقد منحهما شوقى من طاقته الإبداعية ما أحالهما حيين متحركين، فاعلين فى الإيقاع فعل السحر، وبخاصة فى استغلاله ما بهما من ظلال إيحائية لها احترامها.

- وقد اتخذ التعبير بالجمل الإنشائية لدى شوقى ملمحا نفسيا عميقا ينطوى على ما يعترى نفسه من هواجس وانفعالات تبعث على الإجادة، لا فى مجرد التركيب، إنما فى إيثار ما يكتزه من مثريات الإيقاع، ولم يخف على متأمل فى شعر شوقى دور الجمل الإنشائية فى بث لون من الحيوية الناطقة مبعثها المنبهات الكامنة فى الإنشاء.

- أما معجم شوقى فقد كانت العاطفة هى الباعث الأول فى وضعه واختيار ألفاظه إذ كان شوقى يبحث لعاطفته عن اللفظ القوى الأسر الآخاذ، والأسلوب الرصين المتوافق مع المعنى المراد وقد تبين للدراسة مدى جهده فى خلق توافق نابض بين المعنى واللفظ والوزن والإيقاع.

- تعرضت الدراسة لعملية التراسل بين المفردات المعجمية والأغراض وما إذا كان لذلك أثر فى الإيقاع فوجدت أن تباينا شديداً قام بين الألفاظ بحسب اختلاف المعانى المرومة، وهذا دليل ثراء معجم شوقى الذى تميز فى كل غرض استعمله فشاعت لديه زمرة من الألفاظ المعجمية فى كل غرض استعمله، ناهيك عن توفيقه الدائم بين مهنة المدوح أو المرثى وحدثيه عنه مما خلق إيقاعا حيا نابضا ناهيك عن استغلاله بنى اللفظ المختلفة فى خلق توازن موسيقى جميل.

- كما اجاد شوقى عملية اختيار اللفظ المناسب للغرض وهذا استبانته الدراسة من خلال التعرض لأسس اختيار اللفظ لديه ذلك الأمر الذى جعله يقدم أنساق لغته فى شكل إيقاعى رائع يتماهى وحرارة التجربة، ويعتمد على حساسية انتقاء اللفظ والترصيف للمعنى الخالد.

- أما عن مصادر التلوين الإيقاعى فى شعره فقد تبين لنا مدى ثراء قريحته فى استغلال عطاء بعض المفردات التى تكررت فى شعره بكثرة، ثم ما كان من لجوئه لمفردات الغريب والدخيل والنادر وما لذلك اللجوء من فاعلية فى الإيقاع، ثم ما كان من تراسل الاشتقاقات ومدى مشاركة ذلك كله فى توجيه إيقاع البيت، وقد تبين للدراسة أن هذه الأشياء مشتركة تدخلت فى توجيه شعر شوقى إيقاعيا تدخلا ظاهراً أثبته التطبيق.

- لوحظ تركيز شوقى على بعض المفردات ذات الظل الإيحائى، كما لوحظ أن طائفة الدخيل عنده اتخذت شكل المنهج اللغوى لديه حاول عن طريقه توظيف الكلمة من أجل الموقف الذى استعملت فيه، كما لوحظ ممارسة المشتقات سلطتها الاستنفارية فى توجيه إيقاع بعض نصوصه.

- وجاءت أخيرا الدراسة التطبيقية محاولة لرصد بعض ملامح الدرس الإيقاعى فكان أن غاصت الدراسة وراء ظاهرة إيقاعية لها جلالها وهى ظاهرة التناص الإيقاعى بشكليه الكلى والمحور ومست أثرها فى توجيه إيقاع النص.

- كما تناولت وزن الوافر ومدى توفيق شوقى فى إدارته مستهلا لروائعه التى استطاع أن يماهى فيها بين خصائص الوافر وزنا وخصائص التعبير، ثم كان أن استبانت جميع بنى الإيقاع فى تساوقها وتآزرها داخل رائعة " كبار الحوادث فى وادى النيل ".

- ثم كان أن تناولت الدراسة ما استحدث من أوزان لدى شوقى وما يمثله ذلك من إبداع متفرد انعقد فيه السبق لهذا الشاعر الفذ.

واخيراً.......... بقى لى أن أؤكد أن إبداع شوقى فى حاجة إلى عدة دراسات منصفة، تتناول فنه لا شخصه، وتقف على أبعاد هذه الذخائر التى تركها لنا تراثاً ذاخراً، مليئاً بدرر يصعب روزها، وقفت وقوف خاشع أمام جانب منها، فهالنى بأمور عدة أيسرها كم شعره، فكان أن احتلت محاولا الوصول إلى بر الأمان فى دراستى التى تعد نقطة فى محيط هذا الشاعرالعظيم الذى خلد بشعره ذكره.

أولاً: المصادر العربية

١- **اسرار البلاغة:** أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانى النحوى، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى ودار المدنى الطبعة الأولى (١٤١٢هـ - ١٩٩١م).

٢- **الإتقان:** السيوطى ط ٤ الحلبى(١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م) .

٣- **الإيضاح للقزوينى:** أبو المعالى جلال الدين بن محمد ـ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ـ طبعة دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٠

٤- **البارع فى علم العروض:** ابن القطاع ـ أبو القاسم على بن جعفر ـ تحقيق/أحمد محمد عبد الكريم ـ دار الثقافة القاهرة

٥- **البيان والتبيين:** الجاحظ ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ الطبعة الثالثة القاهرة ١٩٦٨م. جزء أول

٦- **الحيوان:** الجاحظ ـ تحقيق/عبد السلام محمد هارون طبعة المجمع العلمى الغربى الإسلامى ـ جزء ثالث بيروت ـ ١٩٦٩م.

٧- **الشفاء — الرياضيات — ٣- جوامع علم الموسيقى:** ابن سيناء — تحقيق / زكريا يوسف — نشر وزارة التربية — القاهرة ١٩٥٦ م.

٨- **الشفاء — المنطق — ٩ — الشعر**

تحقيق / عبد الرحمن بدوى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة — القاهرة ١٩٦٦م.

٩- **الخصائص:** تحقيق/محمد على النجار ـ أبو الفتح عثمان بن جنى القاهرةـ الطبعة المصورة عن دار الكتب المصرية ـ ١٩٥٥م.

١٠- **الصاحبى:** ابن فارس ـ تحقيق د/مصطفى الشويحى طبعة بيروت ـ دت.

١١- **الصناعتين:** العسكرى ـ تحقيق البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ـ طبعة الحلبى دت.

١٢- **الطراز:** يحيى العلوى ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٨٠م.

١٣- **العقد الفريد:** لابن عبد ربه ـ تحقيق محمد سعيد العريان ـ دار الفكر ـ دت.

١٤- **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده:** لبى على الحسن بن رشيق ، القيروانى ، الأزدى. تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد. دار الجيل الطبعة الخامسة. (١٤٠١هـ ١٩٨١م).

١٥- **العيون الغامزة:** الدماميني، تحقيق - حسن عبد الله - القاهرة ١٩٧٣م.

١٦- **القوافى للتنوخى:** تحقيق د/عونى عبد الرؤوف الخانجى - القاهرة - طبعة ثانية ١٩٧٨م.

١٧- **الكافى فى الموسيقى:** أبو منصور الحسن بن زبلة، تحقيق / زكريا يوسف — القاهرة — دار القلم.

١٨- **الكتاب:** سيبويه — تحقيق عبد السلام هارون هـ ع ك ١٩٧٥ م

١٩- **المثل السائر:** ضياء الدين ابن الأثير الجزرى - تحقيق د/أحمد الحوفى - ود/بدوى طبانة القاهرة - دار النهضة مصر ١٩٦٢.

٢٠- **المزهر فى علوم اللغة وأنواعها:** شرحه وضبطه وصححه محمد أحمد جاد المولى وآخرون - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - دت - جـ٢.

٢١- **المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع:** أبو محمد القاسم السلجماسى - تحقيق د/علاء الغازى - الرباط مكتبة المعارف - طبعة أولى ١٩٨٠م.

٢٢- **الموسيقى الكبير:** الفارابى - أبو نصر محمد بن طرخان - تحقيق/غطاس عبد الملك - القاهرة دار الكتاب العربى - دت.

٢٣- **النشر فى القراءات العشر:** لابن الجارزى توفى سنة ٨٣٣هـ، تصحيح ومراجعة على محمد الضباع - مصر - المكتبة التجارية، د ت.

٢٤- **الوافى فى العروض والقوافى:** الخطيب التبريزى — تحقيق فخر الدين قيادة .

٢٥- **تحرير التحبير:** ابن أبى الإصبع - تحقيق د/حفنى محمد شرف - القاهرة - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٣هـ

٢٦- **ثلاث رسائل للجاحظ:** رسالة القيان — المكتبة السلفية — القاهرة ١٩١٠ م ..

٢٧- **حاشية الدمنهورى فى علمى العروض والقوافى المعروف بالحاشية الكبرى** - مطبعة الحلبى - القاهرة

٢٨- **خزانة الأدب وغاية الأرب:** تقى الدين أبو بكر بن حجة الحموى — طبعة بولاق ١٢٩١هـ.

٢٩- **دلائل الإعجاز فى علم المعانى:** الإمام عبد القاهر الجرجانى، تحقيق/الشيخ محمد عبده والأستاذ/محمد محمود التركزى الشنقيطى، دار المعرفة بيروت - لبنان. الطبعة الثانية (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م)

٣٠- **دلائل الإعجاز:** عبد القاهر الجرجانى، قراءة وتعليق/محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م.

٣١- **ديوان أبوتمام:** بشرح الخطيب التبريزى – تحقيق/محمد عبده عزام المجلد الأول – الطبعة الخامسة – دار المعارف.

٣٢- **ديوان أبو الطيب المتنبى:** شرح أبى البقاء العكبرى – ضبطه وصححه مصطفى السقا، وإبراهيم الإبيارى، وعبدالحفيظ شلبى – دار المعرفة – بيروت – لبنان.

٣٣- **ديوان أحمد شوقى:** توثيق وشرح وتعقيب – د/أحمد الحوفى – طبعة دار نهضة مصر القاهرة – دت.

٣٤- **ديوان إسماعيل صبرى:** تحقيق/أحمد الزين – جمع حسن رفعت – طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٣٨م.

٣٥- **ديوان بشار بن برد:** شرح الأستاذ محمد الطاهر بن عاشور – تعليق/محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقى أمين – طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٥٠م.

٣٦- **ديوان حافظ إبراهيم:** ضبط وشرح وترتيب – أحمد أمين – أحمد الزين – إبراهيم الإبيارى – وطبعة الهيئة المصرية العامة للكتلا الثالثة ١٩٨٧م.

٣٧- **ديوان سقط الزند:** أبوالعلاء المعرى – شرح وتعليق د/ن رضا منشورات مكتبة الحياة – بيروت – لبنان.

٣٨- رسالة نصير الدين الطوس فى علم الموسيقى: تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم .

٣٩- **سر الفصاحة:** ابن سنان الخفاجى. تحقيق عبد المتعال الصعيدى. مكتبة صبيح. القاهرة ١٩٦٩م.

٤٠- **شرح ديوان الحماسة:** المرزوقى. جزء أول تحقيق/أحمد أمين وعبد السلام هارون لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر. ١٩٦٧م.

٤١- **عروس الأفراح:** جزء ثان. بهاء الدين السبكى. القاهرة. طبعة عيسى الحلبى ١٩٣٧م.

٤٢- **عيار الشعر:** ابن طباطبا العلوى. تحقيق د/الحاجرى. ود/زغلول سلام. المطبعة التجارية بمصر.

٤٣- **قانون البلاغة:** البغدادى.

٤٤- **قواعد الشعر:** ثعلب. تحقيق. رمضان عبد التواب القاهرة. الخانجى. ١٩٩٥م.

٤٥- **قوافى الأخفش:** تحقيق دا عزة حسن. مديرية إحياء التراث. دمشق ١٩٧٠م.

٤٦- **كتاب التبيان فى علم المعانى والبديع والبيان:** شرف الدين حسين بن محمد الطيبى، تحقيق د/ هادى عطية الهلالى — ط أولى ١٩٨٧ م — لم تذكر له دور نشر.

٤٧- **كتاب العروض ومختصر القوافى:** صنعة أبى الفتح عثمان بن جنى تحقيق د/فوزى عيسى. دار المعرفة الجامعية ١٩٩٩م.

٤٨- **كتاب القوافى:** تصنيف القاضى أبى يعلى عبد الباقى عبد الله ابن المحسن التنوخى تحقيق د/عونى عبد الرؤوف، مكتبة الخانجى بمصر (الطبعة الثانية ١٩٧٨م)

٤٩- **مفتاح العلوم:** السكاكى. دار الكتب العلمية بيروت طبعة ثانية ١٩٧٢م. ضبط نعيم زرزور

٥٠- **مقدمة ابن خلدون:** جزء ثان. بيروت الطبعة الخامسة ١٩٧٩م.

٥١- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء:** حازم القرطاجنى تحقيق. محمد الحبيب بن الخوجة. دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦م.

٥٢- **مواد البيان:** على بن خلف الكاتب تحقيق د/حسين عبد اللطيف منشورات جامعة الفاتح. طرابلس. ليبيا.

٥٣- **ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب:** للعلامة/السيد أحمد الهاشمى تحقيق/حسنى عبد الجليل يوسف. مكتبة الآداب (الطبعة المحققة الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م).

٥٤- **نقد الشعر:** لبلا الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق/كمال مصطفى، مكتبة الخانجى الطبعة الثالثة

ثانياً : المراجع العربية

١-اباطيل وأسمار - الجزءان الأول والثانى: محمود محمد شاكر . مطبعة المدنى - القاهرة طبيعة ثانية ١٩٧٢م

٢-ابن الرومى - حياته وشعره : عباس محمود العقاد منشورات المكتبة المصرية - بيروت ١٩٨٤م

٣- أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث: توفيق الزيدى الدار العربية للمكتبات -ليبيا - تونس ١٩٨٤م

٤-استخدامات الحروف العربية: د/سليمان فياض ، دار المريخ

٥-أصوات اللغة: د/عبد الرحمن أيوب - القاهرة ط ١٩٦٣م

٦-أصوات النص الشعرى: د/يوسف حسن نوفل الشركة المصرية - لونجمان ١٩٩٥م

٧-أصول النقد الأدبى: د/أحمد الشايب مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٩م

٨-أصول النقد الأدبى: د/طه مصطفى أبو كريشة الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ١٩٩٦م (الطبعة الأولى)

٩-أعلام الأدب العربى الحديث واتجاهاتهم الفنية: د/محمد زكى العشماوى دار المعرفة الجامعية ١٩٩٥م

١٠- الأداء الخطابى بين الشاعر والكاتب: د/مى يوسف خليفة دار غريب للطباعة والنشر

١١-الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف : د/جابر قميحة الدار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م

١٢- الأدب وفنونه: د/محمد مندور - دار نهضة مصر القاهرة - ١٩٦١م

١٣- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى: د/ ابتسام حمدان — دار القلم العربى ط أولى ١٩٩٧م

١٤- الأسس الجمالية فى النقد العربى عرض وتفسير ومقارنة: د/عز الدين إسماعيل - دار الفكر العربى ١٩٩٢

١٥- الأسس الفنية للإبداع الأدبى: د/عبد العزيز شرف دار الجيل (الطبعة الأولى ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م).

١٦- الأسس المعنوية للأدب: د/عبد الفتاح الديدى الهيئة المصرية العامة للكتاب بالطبعة الثانية ١٩٩٤.

١٧- الأسلوبية والأسلوب: د/عبد السلام المسدى الدار العربية للكتاب الطبعة الثالثة

١٨- الأسلوبية والبيان العربى: د/محمد عبد المنعم خفاجى ، د/محمد السعدى فرهود ، د/عبد العزيز شرف الدار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى (١٤١٣ هـ - ١٩٩٢م).

١٩- الأصوات اللغوية: د/عبد الرحمن أيوب مطبعة الكيلانى. القاهرة ١٩٦٨م

٢٠- الأصوات اللغوية: د/ أنيس - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٥م .

٢١- الأصول الفنية لأوزان الشعر العربى: د/محمد عبد المنعم خفاجى ، د/عبد العزيز شرف، دار الجيل ببيروت (الطبعة الأولى ١٤١٢هـ. ١٩٩٢م)

٢٢- الإنشائية العربية: جمال الدين بن الشيخ. طبعة باريس ١٩٧٥م

٢٣- الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى: د/منير سلطان — منشأة المعارف — الإسكندرية ط أولى ٢٠٠٠م .

٢٤- الإيقاع فى السجع العربى: د/محمود المسعدى، تونس. نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ١٩٩٦م

٢٥- الإيقاع فى الشعر العربى: د/ عبد الرحمن الوجى، دار الحصار للنشر — دمشق — ط أولى ١٩٨٩م .

٢٦- الإيقاع الصوتى فى شعر شوقى الغنائى: د/منير سلطان،منشأة المعارف الأولى ٢٠٠٠م.

٢٧- البحث الأسلوبى معاصرة وتراث: د/رجاء عيد، منشأة المعارف ١٩٩٣م .

٢٨- البديع فى شعر شوقى: د/منير سلطان، منشأة المعارف ط ثانية ١٩٩٢م

٢٩- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: د/ جميل عبد الرحمن

٣٠- البلاغة العربية قراءة أخرى: د/محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية - لونجمان ١٩٩٧ م

٣١- البلاغة العربية فى ثوبها الجديد – علم البيان: د/بكرى شيخ أمين، دار العلم للملايين – بيروت – ط ثانية ١٠٨٤م .

٣٢- البلاغة والأسلوبية: د/محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الطبعة الأولى ١٩٩٤م.

٣٣- البيان فن الصورة: د/مصطفى الصاوى الجوينى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٣م

٣٤- البينات الأسلوبية فى لغة الشعر العربى الحديث: مصطفى السعدنى، منشأة المعارف

٣٥- البنية الصوتية فى الشعر: د/محمد العمرى، الدار العالمية للكتاب - الدار البيضاء، طبعة أولى ١٩٩٠

٣٦- البنية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد: د/حسن الغرفى، وزارة الثقافة والإعلام - دار الشئون الثقافية العامى - بغداد ١٩٨٩م

٣٧- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى: عمر خليفة بن إدريس - رسالة دكتوراه - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - ١٩٩٧ - لم تنشر.

٣٨- البنية الإيقاعية فى شعر السياب: د/ سيد البحراو - رسالة دكتوراه - جامعة القاهرة - ١٩٨٣

٣٩- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم: محمود عسران - رسالة ماجستير - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - ٢٠٠١م

٤٠- البناء الفنى للصورة الأدبية عند ابن الرومى: د/على صبح - مطبعة الأمانة - القاهرة - طبعة أولى ١٩٧٦م.

٤١- البناء العروضى للقصيدة العربية: د/محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق - الطبعة الأولى (١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م)

٤٢- التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة: مجلد ١ طبعة مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية ١٩٩٨م.

٤٣- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى "دراسات تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربى": د/رجاء عيد، منشأة المعارف

٤٤- التراث والمعارضة عند شوقى: د/ عبد الله التطاوى – دار غريب – ط أولى ـ ١٩٩٧م .

٤٥- التدوير فى الشعر – دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع: د/ احمد كشك – دار غريب – ط أولى ـ ٢٠٠٤م

٤٦- التجديد فى الأدب المصرى: د / عبد الوهاب حمودة .

٤٧- التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل : د/مصطفى السعدنى، منشأة المعارف. دت

٤٨- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث: د/عبد المحسن طه بدر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م

٤٩- التفكير اللسانى فى الحضارة العربية: د/عبد السلام المسدى. الدار العربية للكتاب (الطبعة الأولى ١٩٨١م ـ الطبعة الثانية ١٩٨٦م).

٥٠- التكرار الإيقاعى فى اللغة العربية: د/سيد خضر، دار الهدى للكتاب الطبعة الأولى (١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م)

٥١-الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبرية: العقاد

٥٢- الجملة فى الشعر العربى: د/محمد حماسة عبد اللطيف،مكتبة الخانجى الطبعة الأولى (١٤١٠ ـ ١٩٩٠م)

٥٣- الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم تاريخها وقضاياها: د/عثمان موافى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩١م

٥٤- الخطاب الشعرى الحداثوى والصورة الفنية عبد الإله الصائغ: المركز الثقافى العربى ـ الطبعة الأولى ١٩٩٩م

٥٥- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: د/عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الطبعة الرابعة ١٩٩٨م)

٥٦- الخيال مفهوماته ووظائفه: د/عاطف جوده نصر، الشركة المصرية العالمية لونجمان ١٩٩٧م

٥٧- الرمزية والأدب العربي الحديث: د/أنطوان غطاس كرم - دار الكشاف - بيروت - طبعة أولى ١٩٤٩م

٥٨- الزحاف والعلة — رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع: د/أحمد كشك — دار غريب — ط أولى ٢٠٠٥م

٥٩- الشاعر: مصطفى لطفي المنفلوطي، دار الكتاب العربي - الطبعة الأولى (١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦م)

٦٠-الشعراء وإنشاد الشعر: د/علي الجندي دار المعارف دت.

٦١- الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها: محمد بنيس الدار البيضاء - دار توبقال طبعة أولى ١٩٩٠م

٦٢- الشعر العربي من الجاهلية حتى القرن الأول الهجري: د/محمد مصطفى هدارة - دار المعرفة الجامعية.

٦٣- الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر): د/محمد بنيس، دار توبقال للنشر . الطبعة الثانية ١٩٩٦م.

٦٤- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث: د/مصطفى السحرتي - القاهرة ١٩٤٨م.

٦٥- الشعرية العربية: د/جمال الدين بن الشيخ — دار توبقال للنشر — المغرب - طبعة أولى ١٩٦٦م

٦٦- الصوائت والمعنى في العربية: د/محمد محمد داود - دار غريب - طبعة أولى ٢٠٠١م .

٦٧- الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث: د/عبد الله محمد الغذامي، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧م

٦٨- الصورة الأدبية: الدكتور/مصطفى ناصف، دار الأندلس - بيروت - لبنان - دت

٦٩- الصورة الاستعارية فى الشعر العربى الحديث: د/ وجدان الصايغ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت. طبعة أولى ٢٠٠٢م .

٧٠- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى منهجا وتطبيقاً : د/أحمد على دهمان - دار طلاس - دمشق ط١ ١٩٧٦م.

٧١- الصورة الشعرية - وجهات نظر عربية وغربية: د/ساسين عساف - دار مارون عبود - بيروت طبعة أولى ١٩٨٥م

٧٢- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى: د/جابر عصفور - دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٧٤م - وكذلك طبعة - دار التنوير - بيروت ١٩٨٣م

٧٣- الصورة الفنية فى الشعر الإسلامى عند المرأة العربية فى العصر الحديث: د/صالح بن عبد الله بن عبد العزيز الخضيرى، مكتبة التوبة. الطبعة الأولى (١٤١٤هـ - ١٩٩٣م).

٧٤- الصورة الفنية فى شعر أبى تمام: د/عبد القادر الرباعى، المؤسسة العربية للنشر الطبعة الثانية ١٩٩٩م.

٧٥- الصورة فى التشكيل اللغوى: د/سمير الدليمى – بغداد – دار الشئون الثقافية ١٩٩١م .

٧٦- الصورة فى شعر بشار بن برد: د/عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر - عمان ١٩٨٣م

٧٧- الصورة الفنية فى شعر دعبل الخزاعى: د/على أبو زيد دار المعارف - مصر - طبعة ثانية ١٩٨٣م.

٧٨- الصورة الفنية فى الشعر العربى مثال ونقد: د/إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر - الطبعة الأولى (١٤١٦هـ - ١٩٩٦م).

٧٩- الصورة الفنية فى النقد الشعرى دراسة فى النظرية والتطبيق: د/ عبد القادر الرباعى - دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض الطبعة الأولى ١٩٨٤م.

٨٠- الصورة الفنية فى شعر على الجارم: د/إبراهيم أمين الزرزمونى، دار قباء ٢٠٠٠م.

٨١- الصورة والبناء الشعرى: د/محمد حسن عبد الله، دار المعارف - القاهرة ١٩٨١م.

٨٢- العاطفة والإبداع الشعرى: د/عيسى على الكاعوب، دار الفكر العربى ط أولى ٢٠٠٢م

٨٣- العربية والتطبيقات العروضية: د/ممدوح عبد الرحمن الرمالى، دار المعرفة الجامعة ١٩٩٦م

٨٤- العروض بين التنظير والتطبيق: محمد عامر وآخرون الخانجى - القاهرة - طبعة ثانية ١٩٨٥م.

٨٥- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: د/جلال الحنفى - مطبعة العانى - بغداد ١٩٧٨.

٨٦- العروض العربى ومحاولات التطور والتجديد فيه : د/فوزى سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠م.

٨٧- العروض والقافية دراسة فى التأسيس والاستدراك: د/محمد العلمى، دار الثقافة (الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٣م).

٨٨- العروض والقافية بين النظرية والتطبيق: د/صالح اليظى.

٨٩- العروض وإيقاع الشعر العربى (محاولة لإنتاج معرفة علمية): د/سيد البحراوى. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.

٩٠- العلاقات التصويرية بين الشعر العربى والفن الإسلامى : نبيل رشاد — الإسكندرية — منشأة المعارف د ت

٩١- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى: د/شوقى ضيف، دار المعارف الطبعة الحادية عشرة

٩٢- القافية تاج الإيقاع الشعرى: د/أحمد كشك القاهرة ١٩٨٣م.

٩٣- القافية دراسة صوتية جديدة: د/حازم على كمال الدين، مكتبة الآداب (١٤١٨ هـ - ١٩٩٨م).

٩٤- القصيدة العربية بين التطور التجديد : د/محمد عبد المنعم خفاجى. دار الجيل بيروت (الطبعة الأولى ١٤١٤ هـ- ١٩٩٣م).

٩٥- القوافى والأوزان صفحات من كتاب الإطار الموسيقى للشعر: د/عبد العزيز نبوى - ١٩٨٩م.

٩٦- اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، دار نهضة مصر ١٩٩٥م.

٩٧- اللغة العربية مبناها ومعناها: د/تمام حسن، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.

٩٨- المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر: د/ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٤م.

٩٩- المدارس العروضية فى الشعر العربى : د/عبد الرؤوف بابكر السيد.المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، (الطبعة الأولى : ١٣٩٤ و.ر - ١٩٨٥م).

١٠٠- المدخل إلى علم اللغة: د/محمود فهمى حجازى، القاهرة - دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٧م.

١٠١- المدخل اللغوى فى نقد الشعر: د/مصطفى السعدنى – منشأة المعارف – الإسكندرية د ت .

١٠٢- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د/عبد الله الطيب، دار الفكر - بيروت - ط٢ - ١٩٧٠م

١٠٣- المدخل إلى كتابى عبد القاهر: د/محمد أبو موسى، مكتبة وهبة - القاهرة - طبعة أولى د ت.

١٠٤- المدخل اللغوى فى نقد الشعر: د/مصطفى السعدنى، منشأة المعارف.

١٠٥- المصطلح النقدى فى نقد الشعر "دراسة لغوية تاريخية نقدية": د/إدريس الناقورى. المنشأة العامة للنشر والتوزيع (الطبعة الثانية ١٣٩٤هـ - ١٩٨٤م).

١٠٦- المعجم الشعرى لأبى تمام والبحترى: أحمد عزت البيلى- رسالة دكتوراة بكلية دار العلوم- لم تنشر ١٩٨٨م.

١٠٧- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: فؤاد عبد الباقى – القاهرة ١٣٧٨م.

١٠٨- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية – الجزءان الأول والثانى – ط٣ – ١٩٨٥م.

١٠٩- الموازنة الصوتية فى الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية: د/ محمد العمرى – أفريقيا الشرق للنشر – بيروت – لبنان – ط أولى ٢٠٠١م.

١١٠- النحو العربى والدرس الحديث: د/عبده الراجحى الإسكندرية - مطبعة دار نشر الثقافة ١٩٩٧م.

١١١- النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوى - الدلالى): د/محمد حماسة عبد اللطيف. دار الشروق الطبعة الأولى (١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠م).

١١٢- النص الشعرى ومشكلات التفسير: د/عاطف جودة نصر. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ١٩٩٦م.

١١٣- النقد الأدبى الحديث : د/محمد غنيمى هلال. دار العودة - بيروت ١٩٨٧م.

١١٤- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد : د/على يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م

١١٥- النقد التطبيقى والموازنات: د/محمد الصادق عفيفى — الخانجى ١٩٧٨م ..

١١٦- النقد العربى الحديث ومذاهبه : د/محمد عبد المنعم خفاجى — مكتبة الكليات الأزهرية — القاهرة د ت .

١١٧- النقد المنهجى عند العرب ومنهج البحث فى الأدب واللغة: د : محمد مندور. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

١١٨- الوافى فى العروض والقوافى: صنعة الخطيب التبريزى. دار الفكر (الطبعة الرابعة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦م)

١١٩- الوسيلة الأدبية: الشيخ/حسين المرصفى القاهرة ١٢٨٩-١٢٩٢هـ.

١٢٠- إسلاميات أحمد شوقى: د/سعاد عبد الوهاب عبد الكريم — مطابع أهرام الجيزة — القاهرة هـ ع ك —٢٠٠١م . دار العودة بيروت ١٩٨٧م

١٢١- إلياذة هرميروس : د/سليمان البستانى - دار إحياء التراث العربى - ودار المعرفة - بيروت - د ت.

١٢٢- استعادة الماضى — دراسات فى شعر النهضة: د/جابر عصفور — ط هـ ع ك —٢٠٠١م

١٢٣- أوزان الشعر وقوافيه " دراسة تطبيقية": د/محمد أبو الفتوح شريف.دار القلم بيروت (الطبعة الأولى ١٤٠٨ - ١٩٨٨م).

١٢٤- أبو تمام — صوت وأصداء: د/عبد الله التطاوى — دار قباء للطباعة ط أولى ١٩٩٨م .

١٢٥- بحوث فى الشعر واللغة: د/على يونس - مكتبة الآداب ١٩٩٧م

١٢٦- بدايات الشعر العربى الكم والكيف: د/عونى عبد الرؤوف - الخانجى - ١٩٧٦م.

١٢٧- بلاغة الخطاب وعلم النص: د/صلاح فضل، المجلس الوطنى للثقافة - الكويت.

١٢٨- بلاغة الكلمة والجملة والجمل: د/منير سلطان، منشأة المعارف (الطبعة الثانية ١٩٩٣).

١٢٩- بناء الجملة العربية: د/محمد حماسة عبد اللطيف — دار غريب — القاهرة — ط أولى ٢٠٠٣م .

١٣٠- بنية الإيقاع فى الخطاب الشعرى: د/يوسف إسماعيل — منشورات وزارة الثقافة — دمشق — ٢٠٠٤م .

١٣١- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام: د/يسرية يحيى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

١٣٢- تاريخ آداب العرب: د/مصطفى صادق الرافعى

١٣٣- تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع الهجرى: د/محمد زغلول سلام. دار المعرفة الجامعية ١٩٩٣م.

١٣٤- تجارب فى نقد الشعر: د/شفيع السيد، مكتبة الشباب ١٩٩٨م

١٣٥- ترويض النص: د/حاتم الصكر. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٣٦- تشكيل الخطاب النقدى (مقاربات منهجية معاصرة): د/عبد القادر الرباعى، الأهلية - الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

١٣٧- تكوين العقل العربى: د/محمد عابد الجبرى — بيروت — مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٨٩م .

١٣٨- تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث : د/نعيم اليافى – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٨٣ م .

١٣٩- تيسير علمى العروض والقوافى: د/محمد عبد العزيز الدباغ - فاس - مكتبة الفكر الرائد ط١ ١٩٨٩م.

١٤٠- جدلية الخفاء والتجلى: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين الطبعة الأولى (١٩٧٩م) - الطبعة الرابعة (١٩٩٥م).

١٤١- جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة: د/وليد منير. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

١٤٢- جرس الألفاظ ودلالتها: د/ماهر مهدى هلال – وزارة الثقافة – العراق – ١٩٨٠م .

١٤٣- جماليات الأسلوب والصورة الفنية فى الأدب العربى: د/فايز الداية، دار الفكر المعاصر - الطبعة الثانية (١٤١١هـ ١٩٩٠م)

١٤٤- جماليات الصوت اللغوى: د/على السيد يونس، دار غريب - طابعة أولى ٢٠٠٢م .

١٤٥- حافظ إبراهيم شاعر النيل: د/عبد الحميد سند الجندى، دار المعارف - الطبعة الرابعة.

١٤٦- حافظ وشوقى: طه حسين، مكتبة الخانجى - القاهرة - د ت.

١٤٧- حول البردة: د/إبراهيم الدسوقى جاد الرب مركز جامعة القاهرة للطباعة – ١٩٩٧م .

١٤٨- حول النظائر الإيقاعية للشعر العربى : د/محمد أحمد وريث، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان الطبعة الأولى ١٣٩٤ و . ر – ١٩٨٥ م

١٤٩- حياة حافظ إبراهيم: عزيز أباظة – مؤسسة نصار للتوزيع والنشر ـ القاهرة.

١٥٠- خصائص الأسلوب فى الشوقيات: محمد الهادى الطرابلسى ، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م

١٥١- دائرة الوحدة فى أوزان الشعر العربى: عبد الصاحب المختار. تونس ـ المنظمة العربية للثقافة والعلوم ـ ١٩٨٥م.

١٥٢- دراسة الصوت اللغوى: د/أحمد مختار عمر. القاهرة. عالم الكتب. طبعة أولى ١٩٧٦م

١٥٣-دراسات فى علم اللغة: د/فاطمة محجوب. دار النهضة العربية. ١٩٧٦م.

١٥٤- دراسات فى علم المعانى والبديع: د/عبد الفتاح عثمان.

١٥٥- دراسات فى النص الشعرى: د/عبده بدوى. دار الرفاعى. الرياض. ١٩٨٤م.

١٥٦- دراسات فى النقد الأدبى: د/أحمد كمال زكى، دار الأندلس. بيروت. لبنان/دت

١٥٧- دراسات فى النقد الأدبى المعاصر: د/محمد زكى العشماوى، دار الشروق (١٤١٤ هـ - ١٩٩٤م).

١٥٨- دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى: د/أنس داود، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان.

١٥٩- دراسة نقدية فى معمار القصيدة العربية المعاصرة البناء المقطعى نموذجاً: رسالة ماجستير حسام محمد السيد عقل. دار العلوم ١٩٩٦.

١٦٠- دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده : د/محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر

١٦١- دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزيات – عالم الكتب القاهرة – طبعة ثانية – ١٩٦٧م

١٦٢- دلالة الألفاظ: د/إبراهيم أنيس - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٧م.

١٦٣- ديوان قاب قوسين: لمحمود حسن إسماعيل – دراسة أسلوبية فى الإيقاع – الباحث/حسن لطفى صالح رسلة ماجستير – لم تنشر – كلية الآداب ببنها ١٩٩٦م.

١٦٤- ديوان الناس فى بلادى: صلاح عبد الصبور – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣

١٦٥- ذكرى الشاعرين/حافظ إبراهيم وأحمد شوقى : تقديم وترتيب د/أحمد عبيد، عالم الكتب الطبعة الثانية (١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م).

١٦٦- رسم الشخصية المسرحية – قراءة فى مسرحية مصرع كليوباترا : د/عبد المطلب زيد - دار غريب – ط أولى ٢٠٠٥م .

١٦٧- شعر شوقى الغنائى والمسرحى: د/طه وادى – دار المعارف - ط خامسة، دار الفكر المعاصر - الطبعة الثانية

١٦٨- شرح تحفة الخليل: د/عبد الحميد الراضى – بغداد مؤسسة الرسالة ١٩٦٨م

١٦٩- شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية): د /رمضان صادق، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨م

١٧٠- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى: عباس محمود العقاد – طبعة أولى ١٩٥٠م.

١٧١-عضوية الموسيقى فى النص الشعرى: د/عبد الفتاح صالح نافع – مكتبة المنار – الزرقاء – الأردن طبعة أولى ١٩٨٥م.

١٧٢- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: د/صلاح فضل. دار الشروق – الطبعة الأولى (١٤١٩هـ- ١٩٩٨م).

١٧٣- علم البديع رؤية جديدة: د/أحمد أحمد فشل ، الدار العربية للتوزيع (الطبعة الأولى ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م).

١٧٤- علم البيان: د/بدوى طبانة – دار الثقافة بيروت – دت.

١٧٥- علم البيان رؤية جديدة : د/أحمد أحمد فشل، الطبعة الأولى ١٩٩٩م

١٧٦- علم العروض الشعرى – فى ضوء العروض الموسيقى: د/عبد الحكيم العبد – دار غريب – ط ثانية ٢٠٠٤م .

١٧٧- علم العروض والقافية: د/راجى الأسمر، دار الجيل (الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩م).

١٧٨- علم القافية قضايا وبحوث: أ.د/أحمد محمد عبد الدايم عبد الله – دار الثقافة العربية ١٩٩٣م.

١٧٩- علم النفس والأدب: د/سامى الدروبى – القاهرة / دار المعارف – ط ثانية ١٩٨١م .

١٨٠- عوامل التطور اللغوى: د/أحمد عبد الرحمن حماد، دار الأندلس الطبعة الأولى (١٤٠٢هـ- ١٩٨٣م).

١٨١- فصول فى الشعر ونقده: د/شوقى ضيف، دار المعارف (الطبعة الثالثة).

١٨٢- فقه اللغة وخصائص العربية: د/محمد المبارك

١٨٣- فلسفة وفن: د/زكى نجيب محمود – طبعة أولى القاهرة ١٩٦٣م

١٨٤- فلسفة الموسيقى الشرقية: ميخائيل ويردى – مطبعة ابن زيدون – دمشق – ط أولى القاهرة ١٩٤٨م

١٨٥- فن التقطيع الشعرى والقافية: دار الكتب بيروت – ط٤ ١٩٧٤

١٨٦- فن الجناس: د/على الجندى – دار الفكر العربى – د ت

١٨٧- فنون التصوير البيانى: توفيق الفيل – مكتبة الآداب القاهرة طبعة أولى ١٤١٢هـ.

١٨٨- فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب – نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع فى الشعر العربى: د/سيد البحراوى رسالة دكتوراه – جامعة القاهرة – كلية الآداب ١٩٨٣م.

١٨٩- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى: د/كمال أبو ديب – بيروت – دار العلم للملايين طبعة أولى ١٩٧٤.

١٩٠- فى إيقاع شعرنا العربى وبيئته: د/محمد عبد الحميد – دار الوفاء – الإسكندرية - طبعة أولى القاهرة ٢٠٠٥م

١٩١- فى تصريف الأفعال: د/عبد الرحمن محمد شاهين، مكتبة الشباب ١٩٩٣م

١٩٢- فى الميزان الجديد : د/محمد مندور – دار نهضة مصر القاهرة دت.

١٩٣- فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة: د/أحمد درويش، دار الشروق الطبعة الأولى (١٤١٧هـ- ١٩٩٦م).

١٩٤- فى النقد العربى: د/محمد مندور – نهضة مصر – القاهرة

١٩٥- فى نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم: د/عثمان موافى. دار المعرفة الجامعية ١٩٩٤م

١٩٦- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث: د/محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.

١٩٧- قراءات فى شعرنا المعاصر: د/على عشرى زايد، مكتبة الشباب (الطبعة الثانية ١٩٩٢م).

١٩٨- قراءة الشعر وبناء الدلالة: د/شفيع السيد ،دار غريب للطباعة والنشر ١٩٩٩م

١٩٩- قراءة فى الأدب القديم : د/محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة (الطبعة الثانية ١٩٩٨م)

٢٠٠- قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان دراسة أسلوبية إحصائية: د/وفاء كامل فايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠م.

٢٠١- قضايا حول الشعر " الجزء الأول" : د/عبده بدوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م

٢٠٢- قضايا الشعر الحديث : د/جهاد فاضل، دار الشروق الطبعة الأولى (١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م)

٢٠٣- قضايا الشعر فى النقد العربى: د/إبراهيم عبد الرحمن - القاهرة - مكتبة الشباب ١٩٨٣م.

٢٠٤- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة - دار العلم للملايين - بيروت طبعة ٧.

٢٠٥- قضايا النقد الأدبى المعاصر: د/محمد زكى العشماوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٦- قضية الشعر الجديد: د/ محمد النويهى — دار الفكر العربى — ط ثانية ١٩٧١م .

٢٠٧- كائنات وترية قراءات إبداعية فى الشعر العربى : د/أحمد عنتر مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م.

٢٠٨- لغة الشعر (دراسة فى الضرورة الشعرية): د/محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق الطبعة الأولى (١٤١٦هـ - ١٩٩٦م)

٢٠٩- محاولات التجديد فى إيقاع الشعر: د/أحمد كشك — دار غريب ط أولى ٢٠٠٤ م

٢١٠- لغة الهمس: د/مصطفى أحمد شحاته - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م.

٢١١- مدارس الشعر الحديث: د/محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الأنجلو المصرية

٢١٢- مدارس النقد الأدبى الحديث: د/محمد عبد المنعم خفاجى، الدار المصرية اللبنانية - الطبعة الأولى (١٤١٦ هـ - ١٩٩٥م).

٢١٣- مدرسة البعث وأثرها فى الشعر الحديث: د/عبد العزيز الدسوقى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩م.

٢١٤- مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبوسنة: شكرى الطوانسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م

٢١٥- مسرحيات شوقى: هـ ع ك – ١٩٨٤م .

٢١٦- مشكلة البنية: د/زكريا إبراهيم – مكتبة مصر – د ت

٢١٧- مشكلة المعنى فى النقد الحديث: د/مصطفى ناصف – مطبعة الرسالة – القاهرة – د ت

٢١٨- مطالعات فى الكتب والكتاب: عباس محمود العقاد، القاهرة ١٩٢٤م.

٢١٩- مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية: د/ عبد الحليم حفنى – هـ ع ك – مصر – ١٩٨٧م .

٢٢٠- معجم مصطلحات العروض والقافية: د/محمد على الشوابكة ، د/أنور أبو سويلم، دار البشير (١٤١٢ هـ ـ ١٩٩١م)

٢٢١- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد العربى القديم: د/مجدى أحمد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.

٢٢٢- مفهوم الشعر (دراسة فى التراث النقدى): د/جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الخامسة ١٩٩٥م

٢٢٣- مقدمة لالشوقيات المجهولة: د/محمد صبرى – مطبعة دار الكتب – ١٩٦١م .

٢٢٤- مقدمة لدراسة علم اللغة: د/حلمى خليل، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢م

٢٢٥- مقدمة لدرس لغة العرب: الشيخ/عبد الله العلايلى القاهرة ١٩٣٦م

٢٢٦- مقدمة للشعر العربى: على أحمد سعيد (أدونيس) دار العودة ـ بيروت طبعة أولى ١٩٧١م.

٢٢٧- مقدمة الشعر العربى الحديث والمعاصر: د/محمود حامد شوكت ، د/ رجاء محمد عيد – دار الفكر العربى – د ت

٢٢٨- ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى: د/عبد الهادى عطية - دار المعرفة الجامعية د ت

٢٢٩- مناهج البحث فى اللغة؛ د/تمام حسان، القاهرة ١٩٥٥م

٢٣٠- مناهج نقد الشعر فى الأدب العربى الحديث؛ د/إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشركة المصرية العالمية ـ لونجمان ١٩٩٧م

٢٣١- من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده؛ محمد خلف الله أحمد ـ القاهرة ـ دت

٢٣٢- من جماليات إيقاع الشعر العربى؛ د/ عبد الرحيم كنوان – دار أبى رقراق للطباعة والنشر - ط أولى ٢٠٠٢م .

٢٣٣- موسوعة الإبداع الأدبى؛ د/نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية ـ لونجمان ١٩٩٦م

٢٣٤- موسيقى الشعر؛ د/إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة السابعة ١٩٩٧م

٢٣٥- موسيقى الشعر العربى؛ د/شكرى محمد عياد؛ أصدقاء الكتب

٢٣٦- موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور؛ د/صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجى (الطبعة الثالثة ١٤١٣ هـ ـ ١٩٩٣م)

٢٣٧- موسيقى الشعر العربى الجزء الأول "دراسة فنية وعروضية" : د/حسنى عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م

٢٣٨- موسيقى الشعر العربى (جزءان)؛ ظواهر التجديد، د/حسنى عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م

٢٣٩- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو؛ د/سيد البحراوى، دار المعارف (الطبعة الثانية ١٩٩١م)

٢٤٠- موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات : د/مدحت الجيار، دار المعارف الطبعة الثالثة ـ مزيدة ١٩٩٥م

٢٤١- موقف شوقى والشعراء المصريين من الخلافة العثمانية؛ عبد العليم القبانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م

٢٤٢- نظرية الأدب دراسة فى المدارس النقدية الحديثة؛ د/شفيع السيد، دار النصر للتوزيع والنشر ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م

٢٤٣- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى؛ د/ على يونس – هـ ع ك

٢٤٤- نظرية البنائية فى النقد الأدبى: د/صلاح فضل، دار الشروق . الطبعة الأولى (١٤١٩ هـ . ١٩٩٨م)

٢٤٥- نظرية إيقاع الشعر العربى: د/محمد العياشى تونس، المطبعة العصرية ١٩٧٦م

٢٤٦- نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى: دار الحوار – اللاذقية – تامر سلوم ط أولى – ١٩٨٢ م .

٢٤٧- نغمات الأشعار: د/محمود فراج عبد الحافظ، مطبعة الشنهابى بالإسكندرية طبعة أولى ٢٠٠١م

٢٤٨- نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز: فخر الدين محمد بن عمر . مطبعة الآداب والمؤيد . القاهرة ١٣١٧هـ

٢٤٩- واقع الشعر العربى: د/محمد فتوح أحمد، دار الثقافة العربية

٢٥٠- وظيفة الناقد الأدبى بين القديم والحديث (دراسة فى تطور مفهوم التذوق البلاغى): د/سامى منير عامر، دار المعارف ١٩٨٤م

ثالثاً: المراجع المترجمة

١- اتجاهات البحث اللسانى: ميلكا إفيتش - ترجمة د/ سعد عبد العزيز مصلوح ، د/وفاء كامل فايد

٢- أحمد شوقى الرجل وأعماله: جزء ثانى – ترجمة/ بودو لاموت

٣- أرشيبالد مكليش: ترجمة/ سلمى الخضراء الجيوشى – بيروت – دار اليقظة العربية

٤- المجلس الأعلى للثقافة: الأديب وصناعته . كاردن . ترجمة/جبرا إبراهيم جبر، بيروت ١٩٦٢م

٥- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: إليزابيث درو - ترجمة إبراهيم محمد الشوش . مكتبة منيمنة، بيروت ١٩٦١م

٦- الشاعر الناقد – ت س إليوت: ترجمة د / إحسان عباس – المكتبة العصرية – صيدا – ١٩٨٢ م .

٧- الشعر والتأمل: رود ستريفون هاملتون - ترجمة د/مصطفى بدوى . مراجعة د/سهير القلماوى، المؤسسة العامة للتأليف والنشر ١٩٦٣م

٨- **الشعر والتجربة:** أرشيبالد ماكليش - ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي - دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين - بيروت - نيويورك ١٩٦٢م

٩- **الشعرية العربية:** جمال الدين بن الشيخ - ترجمة/مبارك حنون - محمد الوالي - محمد أوداغ، دار توبقال للنشر ١٩٩٦م الطبعة الأولى.

١٠- **النظرية الأدبية المعاصرة:** رامان سلدن - ترجمة/جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر (١٩٩٨م).

١١- **الموشح الأندلسي:** صمويل م. ستيرن - ترجمة د/عبد الحميد شيحة. مكتبة الآداب (الطبعة الأولى ١٤١١هـ - ١٩٩٠م).

١٢- **بناء لغة الشعر:** جون كوين، ترجمة د/أحمد درويش، دار المعارف الطبعة الثالثة ١٩٩٣م

١٣- **بنية اللغة الشعرية:** جان كوهن - ترجمة محمد الولي و محمد العمري - دار توبقال - المغرب - طبعة أولى ١٩٨٦م.

١٤- **تشريح النقد:** نور ثروب فراي - ترجمة محيي الدين صبحي. الدار العربية للكتاب ١٩٩١م

١٥- **حاضر النقد الأدبي:** تأليف/طائفة الأساتذة المتخصصين، ترجمة وتقديم وتعليق د/محمود الربيعي. دار غريب للطباعة والنشر ١٩٩٨م.

١٦- **دروس في الألسنية العامة:** فرديناندري سوسير ترجمة صالح الفرساوي - الدار العربية للكتب - ليبيا - تونس ١٩٨٥م.

١٧- **دور الكلمة في اللغة:** ستيفن أولمان - ترجمة د/كمال بشر - مكتبة الشباب - القاهرة.

١٨- **فن الشعر الأرسطو:** ترجمة وتحقيق د/عبد الرحمن بدوي - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٣.

١٩- **قضايا الشعرية:** رومان ياكسون - ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون - الدار البيضاء، دار توبقال للنشر والتوزيع ١٩٨٨م.

٢٠- **قواعد النقد الأدبي:** لاسل آبر كرومبر - ترجمة/ محمد عوض محمد — لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر — ١٩٥٤م .

٢١- **كتاب العربية الفصحى:** هنري فلاش - ترجمة د/عبد الصبور شاهين - طبعة بيروت ١٩٦٦م.

٢٢- **كولردج:** ترجمة د/محمد مصطفى بدوي — دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٨٨م.

٢٣- كولنجوود - مبادئ الفن، ترجمة د/أحمد حمدى محمود، مراجعة/على أدهم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦م.

٢٤- مداخل الشعر، ترجمة د/أمينة رشيد - د/سيد البحراوى - سلسلة آفاق الترجمة - مايو ١٩٩٦م.

٢٥- ما الأدب ؟، جان بول سارتر

٢٦- مبادئ النقد الأدبى، ريتشاردز - ترجمة/ مصطفى بدوى

٢٧- مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان مارى جويتو ترجمة د/سامى الدروبى - طبعة ثانية دمشق ١٩٦٥م.

٢٨- مساهمة فى تاريخ العروض العربى، جان فاداى بالفرنسية - مجلة ARABICA - المجلد الثانى العدد الثالث ١٩٥٥م - ص ٣١٣ : ٣٢١

٢٩- نظرية الأدب، رينيه ويلك - أوستن وارين ترجمة/محيى الدين صبحى - مراجعة د/حسام الدين الخطيب - طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - طبعة ثانية ١٩٨١.

٣٠- نظرية الموسيقى، أدولف دانها وزير - ترجمة/محمد رشاد بدران - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧٩م.

٣١- نظرية جديدة فى العروض العربى، م. ستانسلاس جويار ، ترجمة منحى الكعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م

رابعاً : الدوريات :

١- مجلة آفاق عربية - العدد ١٢ - بغداد ١٩٩٢م.

٢- مجلة أبوللو - يوليو ١٩٣٣م - القاهرة.

٣- مجلة إبداع - العدد الخامس - مايو ١٩٩٨م القاهرة.

٤- مجلة التراث العربى عدد ١٧ / ١٩٨٤ م .

٥- مجلة التراث العربى عدد ٢٥ /٢٦ تشرين الأول /كانون الثانى — ١٩٨٦م —١٩٨٧م

٦- مجلة فصول - شوقى وحافظ - الجزء الثانى - المجلد الثالث العدد الثانى - مارس ١٩٨٣م.

٧- مجلة فصول - المجلد الرابع - العدد الثانى - مارس سنة ١٩٨٤م.

٨- فصول - المجلد الخامس - العدد الأول سنة ١٩٨٤م.

٩- مجلة فصول — هـ ع ك - يناير سنة ١٩٨٦م.

١٠- مجلة فصول - جزء أول المجلد السادس - العدد الثالث - إبريل ٩٨٦م.

١١- مجلة كلية الآداب — جامعة الملك سعود — المجلد التاسع — ١٩٨٢

١٢- مجلة الفيصل السعودية - العدد ١٠٢ سبتمبر ١٩٥٩م.

١٣- مجلة كلمات - البحرين العدد التاسع ١٩٨٨م

١٤- مجلة اللسان العربى - مجلد ١٨.

١٥- مجلة فصول — المجلد السادس — ط أول — العدد الثالث — أبريل سنة ١٩٨٦م.

خامساً : المراجع الأجنبية

1- A Grammar of the Arabic Language, wright, william. The university press, Cambridge, 1976.

2- Lingustic perspectives on lit, chin - London.

3-Poetiqcue Arabe, Jamal Eddine Benchikh - Editions Anthopos, paris 1975.

4- Poetic Diction, Faber and faber owen Barfield London 1952.

5- Structure du langage poetique, Jean cohen, Flsmmarion Editreur 1966.

6-The ENcylopoedio of Islam - London 1960.

7- The new Encyclopaedia pritonnica, Micropaedia - chicogo, 1975.

المحتويات



مكتبة بستان المعرفة
لطباعة ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار - الحدائق - بجوار نقابة التطبيقيين
☎: ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ & ٠١٢١١٥١٢٣٧